LA CULTURA MAGISTRALE

LA CULTURA MAGISTRALE

ENCICLOPEDIA DEI MAESTRI

DIRETTA DAI PROFESSORI
NAZARENO PADELLARO
E LUIGI VOLPICELLI

VOLUME II

ANONIMA EDIZIONI VIOLA
MILANO

I.

LETTERATURA ITALIANA

Storia della lingua italiana

La lingua italiana è uno dei sei principali gruppi di lingue neolatine comprendenti, con essa, il francese, il provenzale, lo spagnuolo, il portoghese, il rumeno, ai quali si aggiungono altri cinque nuclei minori che sono il sardo-corso, il ladino, il dalmatico, il franco-provenzale, il catalano. Queste lingue neolatine, o romanze, sorte dalla « romana lingua » cioè dal latino parlato, popolare, non abbracciano l'intero territorio dell'antico dominio politico romano, poichè da una parte zone geografiche già comprese nei confini dell'impero non partecipano della latinità linguistica, mentre a questa, dall'altra, vasti territorî ignoti ai romani si sono venuti in seguito aggregando.

L'italiano, in tutta la sua area geografica che si estende alla sponda orientale adriatica da Trieste all'intera Dalmazia, costituisce pertanto il centro di un antico dominio linguistico che abbraccia la penisola iberica, la Francia, parte della Svizzera e parte del Belgio, la Romania con varie infiltrazioni balcaniche; escludendo dell'antico impero la Britannia, la Germania, parte della Rezia, del Norico, la Pannonia, gran parte dei Balcani, l'Africa mediterranea; e, della Francia neolatina, la penisola di Bretagna, della zona franco-belga il territorio fiammingo, della zona franco-spagnuola il territorio basco. Se queste perdite hanno ristretto l'area linguistica romana, la scoperta di nuove terre l'hanno estesa al di là dell'Atlantico, nel Messico, a Portorico, a Cuba, nelle Antille, a S. Domingo, nell'America centrale e meridionale; nel Canadà, nella Luisiana, ad Haiti, nelle Antille francesi. Le occupazioni e le colonizzazioni contemporanee l'hanno diffusa nel Marocco, in Algeria, in Tunisia, in Libia e in Cirenaica, nell'Eritrea.

Gli studî di filologia romanza, dopo un secolo da quando F. Diez li promosse scientificamente con la prima « Grammatica delle lingue neolatine », hanno ormai raggiunto ampi risultati indagando la storia di tutti gli idiomi sorti dal latino parlato nel quale è da scorgere una più ampia capacità, che nel latino letterario, di svolgersi e di comunicare la propria vitalità alle lingue nate da esso e pertanto favorite da condizioni sociali diverse da quelle che avevano prima diffuso poi mantenuto un mezzo d'espressione e d'intesa comune a tutti i popoli conquistati da Roma. Ora, per chiarire i rapporti tra latino letterario e latino volgare, supporre che la lingua latina, la quale nei suoi schemi fondamentali ci si presenta come un organismo mirabilmente compatto, avesse caratteri assoluti di stabilità e che questi caratteri potessero venirle da un motivo esterno, esclusivamente politico, tale da imprimere in essa una ragione di integrità aprioristica, significa incorrere in due errori manifesti, il secondo dei quali è tuttavia un luogo comune delle intelligenze medie, e ricorre specialmente quando si voglia far risalire al crollo dell'impero romano la causa della disorganizzazione della sua lingua. Iscrizioni, testimonianze di gram-

matici, documenti letterarî ci dimostrano che, come di ogni linguaggio scritto o parlato, così del latino esistettero condizioni di mutabilità, e che queste furono varie sia nei tempi che nei luoghi, anche perchè le origini diverse delle popolazioni che parlarono il latino dovettero naturalmente opporre resistenza a un processo letterario di livellamento linguistico. Sovrapponendosi agli idiomi nativi, la lingua latina non riuscì mai a distruggere le differenze locali di pronuncia e di vocabolario che, senza parlare di popolazioni fuori d'Italia, dovevano essere sensibili presso gli Oschi, gli Umbri, gli Etruschi. Il processo linguistico verificatosi fuori d'Italia non si può paragonare a quanto accadde dentro la nostra penisola: qui il processo di fusione dell'idioma dei vincitori con quelli dei vinti mantenne in vigore alcune particolarità di pronuncia e di lessico, con facile e naturale adattamento, operando su genti che parlavano idiomi affini; mentre fuori d'Italia una lingua si sostituì ad altre diversissime tra loro. Tuttavia, anche fuori d'Italia si svolse un processo caratteristico se lo consideriamo in ordine al concetto, che per noi è puramente astratto, di unità della lingua latina. Questa lingua, importata e imposta durante varî tempi e in località distantissime l'una dall'altra, non era sempre la medesima nei tempi e per i luoghi dai quali essa proveniva: « rappresentava differenti periodi cronologici e differenti dialetti locali del latino italico; inoltre le prime colonie ricevettero una lingua più popolare, le altre una più difficile. L'amministrazione e il servizio militare contribuirono però a far sparire le discrepanze... Si può dire, in linea generale, che il territorio romano, eccettuata la Grecia e l'Oriente, era completamente latinizzato verso il quarto secolo dopo Cristo ». È intanto da osservare che, se con la letteratura si stabilirono subito differenze linguistiche tra le classi colte e quelle inferiori, e tra la lingua del foro e dei circoli dotti e quella cotidiana e comune, e tra la lingua della città e quella della provincia, queste differenze non sono imputabili esclusivamente al fenomeno « letteratura », quasi che questo fosse per se stesso, in teoria e in pratica, l'antitesi del carattere mutevole e irrazionale della parlata popolare. Le differenze sorgono per intima evoluzione del linguaggio, sia esso letterario o popolare, delle classi colte o delle classi inferiori. Non si può dire per definizione che l'influenza letteraria abbia carattere conservatore: la lingua letteraria è di per se stessa creatrice e innovatrice, assorbe forme ed espressioni nuove, di lingue anche estranee alla sua indole. Restando nel campo della letteratura di scrittori italici, sono chiari i varî gradi espressivi attraverso i quali la lingua è passata da Plauto a Cicerone. Che se allo sviluppo storico della lingua letteraria aggiungiamo l'apporto dato da novatori, e da scrittori eminentemente provinciali, il problema dell'antitesi, più apparente che reale, tra latino letterario e latino volgare diventa più ampio, e ancor meno favorevole alla tesi del carattere assolutamente conservatore del primo. La verità è che ambedue, quale espressione dell'intelligenza creatrice dell'uomo, si sviluppano ciascuno entro i proprî limiti e le proprie necessità, « chè nullo effetto mai razionabile - per lo piacere uman che rinnovella - seguendo il cielo, sempre fu durabile. - Opera naturale è ch'uom favella; - ma così o così, natura lascia - poi fare a voi, secondo che v'abbella ». Ciascuno dei due muta secondo la propria lo-

gica e nella sua intima struttura. Se è vero che sulla lingua letteraria incideva la parlata, la poca capacità di resistenza di quella è un segno evidente della sua natura scarsamente conservatrice. Inoltre, che queste due forme espressive non possano essere considerate termini antitetici o, per lo meno, indifferenti l'uno all'altro, è provato anche dal fatto che il latino parlato, volgare, « è parlata delle classi medie, quale pervenne dal vecchio latino classico. Esso non è un indipendente rampollo del latino arcaico; non continua il sistema vocalico primitivo, ma il classico ». Diremo che si tratta di due forme d'espressione delle quali una è mantenuta sopra un piano più alto, mentre l'altra è il mezzo quotidiano d'intelligenza e di comunicazione nelle famiglie, nei campi, nelle caserme, nelle botteghe: se l'una agisce sull'altra, ne è a sua volta frenata, non livellata, perchè il latino volgare stesso ebbe differenti sviluppi secondo i varî tempi ed i vari luoghi: col volgere degli anni le sue differenze dal latino classico si moltiplicano, ed è degno di nota che il distacco dall'uno all'altro tocca il massimo verso gli ultimi secoli, cioè dopo la completa fioritura della letteratura latina, quando precisamente erano ormai cristallizzate non solo le forme artistiche ma anche le linguistiche. Questo è il periodo nel quale il latino parlato cede maggiormente alle non distrutte originarie individualità linguistiche locali, che contribuiscono al processo di differenziazione e di decomposizione, sino a quando la decadenza delle scuole e lo sfacelo militare lo accentuano a tal punto da favorire il sorgere di zone linguistiche che cominciano a riconoscersi diverse le une dalle altre. Dal già vecchio latino volgare intimamente disorganizzato e frantumato spuntano, verso il sesto-settimo secolo, i parlari romanzi. Compiuto il periodo di maggior fulgore della lingua letteraria, il ciclo di questa tende a chiudersi: essa è ormai diventata una forma rigida esemplata sui monumenti dell'arte classica, priva di qualsiasi vitalità e possibilità di ulteriore sviluppo; mentre il volgare che con la sua ricchezza di prefissi e di suffissi, di parole modificanti, con la semplificazione di flessioni, con le alterazioni fonetiche, aveva agito sulla lingua letteraria, si scioglie nei nuovi idiomi.

A questo punto, tralasciando le osservazioni che potremmo fare sulla fonetica del latino volgare, che sarebbe utile discorso, ma necessariamente non breve, il quale ci condurrebbe oltre i termini materiali del nostro argomento, diamo uno sguardo alla forma generale di questo latino. Il linguaggio popolare se tende a restringere il senso delle parole, è, d'altra parte, ricco di metafore e di termini speciali ignoti alla letteratura, dei quali quasi tutti entrarono nel vocabolario romanzo. In senso ristretto esso usa, per esempio, *cognatus* per « cognato », *collocare* per « mettere a letto », e *se collocare* per « andare a letto », *machinari* per « macinare », *mulier* per « moglie », *necare* per « annegare », mentre pure ci furono termini usati in senso esteso, come *infans* per « fanciullo », *parentes* per « congiunti », *villa* per « città », *facere* per « passare », detto del tempo (*quadraginta dies fecit*), *populus minutus* per « volgo », *replicare* per « rispondere », etc. Scomparvero molti avverbi e congiunzioni come *an, at, autem, diu, donec, ergo, haud, quin, quippe, quoad,* etc. *Cors, quare, caballus, jocus, grandis, genitores, vetulus, apprendere, spatula, toti* sostituirono nell'uso corrente *atrium, cur, equus, ludus, magnus, paren-*

tes, senex, discere, humerus, omnes. Termini affatto estranei all'uso classico entrarono nella parlata comune quali *auca* per *anser, matraster* per *noverca, filiaster, patraster, testa* per *caput.* Diminutivi e aggettivi derivati sostituirono altri termini: *aucellus* si disse per *avis, soliculus* per *sol, diurnus* per *dies, matutinum* per *mane.* Poco attestate, ma certamente di uso comune furono parole indigene come *baro* atleta, *battalia, nonna, nonnus, pappus, tata, tatus,* onomatopeiche come *miaulare,* derivate e di creazione prettamente popolare come *abbellire, ausare, carricare, coraticum, dulcor, nivicare, viridura.* I prefissi *bis-* (o *bi-*), *ad-, con-, de-, dis-, ex-, in-, re-,* furono usati con nomi, aggettivi e participi aggettivati, *bimaritus, bisacutus, defamatus, disfactus, inanimatus;* o con verbi, come *abbreviare, adcapitare, adpretiare, adpropriare, confortare, cominitiare, disjejunare, recapitulare* etc. Si ricompone la forma primitiva del verbo, *aspargo* per *aspergo, commando* per *commendo.* Si derivano, con desinenza in *-are, -iare, -ire, -icare* verbi da nomi o da aggettivi o da participi o da altri verbi, in questo caso con desinenza in *-icare, -itare*: *plantare, werrizare, captivare, altiare, captiare, humiliare, adjutare, cantare, usare, bullicare, misculare.*

Si calcolano a circa novanta gli esiti nominali, dei quali i più comuni sono *-a* usato nella formazione dei femminili, *-al, -ale* per la formazione di aggettivi e nomi (*bracchiale*), *-alia* per i collettivi femminili con senso accrescitivo e peggiorativo (*canalia*), *-antia, -entia* per i nomi astratti deverbali (*credentia, fragrantia, sperantia*) *-ellus* privo del suo significato diminutivo (*anellus, vitellus*), *-or* per astratti di nuova formazione (*lucor, sentor*) e *-tas* per astratti derivati da aggettivi (*falsitas, puritas, trinitas*), *-tio, -sio* per astratti deverbali (*nutritio, ostensio, prensio*), *-torium, -sorium* per deverbali indicanti luogo o strumento (*accubitorium, oratorium, pressorium*). Non meno numerosi sono i suffissi aggettivali per indicare materia (*arenaceus, chartaceus*) appartenenza (*cortilis, ducalis*), derivazione (*Sicilianus*), uffici (*capitanus, decanus*), per nomi di mestiere (*argentarius, marinarius*). Gli avverbi di maniera furono formati con l'ablativo *mente*: *firma mente, mala mente.* Abbastanza comuni gli scambi di suffissi: *-ellus* per *-elus* (*camellus*) *-ura* per *-or* (*pavura, calura*), *-anus* per *aneus* (*extranus*) *-utus* per *-atus* (*lanutus*). I pronomi, le preposizioni, le congiunzioni, gli avverbi cambiarono funzione. Il comparativo e il superlativo furono usati con significato puramente intensivo, il comparativo tenne luogo di superlativo; *plus* e *magis* servirono ad accentuare la comparazione. *Unus* fu usato come articolo indeterminativo. *Idem* e *is* furono sostituiti da *ille* e *ipse; is* fu mantenuto nella combinazione *eccum* (= *ecce eum*) e nella frase *id ipsum* (desso). *Hic, ille, iste* furono usati indistintamente; *iste* e *ille* con composti *eccu'iste, eccu'ille* passarono in *eccueste, accueste, cueste; eccuelle, accuelle, cuelle.* Il suffisso *met* fu usato come intensivo: da combinazioni come *temet ipsum, ipsemet* divenne *metipse.* La forma enfatica di *ipse,* cioè *ìpsimus,* col prefisso *met* divenne *metìpsimus.*

I femminili della seconda declinazione divennero quasi tutti maschili, il che accadde pure di non pochi neutri. *Mare,* forse per influenza di *terra,* diventò generalmente femminile. Le forme neutre furono mantenute fra i pronomi e gli aggettivi per esprimere un'idea indefinita. Dei plurali neutri *folia, -orum, ar-*

ma, -orum divennero femminili singolari *folia, -ae, arma, -ae.* Il numero delle declinazioni si ridusse a tre, essendo stata la quarta assorbita dalla seconda, e la quinta dalla prima e dalla terza. I nomi greci della terza declinazione passarono talvolta alla prima, *absida* per *absis, lampada* per *lampas,* e lo stesso dovè accadere di alcuni nomi latini, *juventa, tempesta, potesta.* Per influenza della declinazione consonantica dei nomi greci diffusa nelle scuole, i nomi proprî femminili e le parole indicanti persone ebbero una flessione in *-ánis* o *-énis,* come *mamma mammanis, sacrista sacristanis, scriba scribanis.* Dove non si perdette *s* finale, la forma dell'accusativo plurale fu usata come nominativo plurale: *hic sunt chartas.* Le declinazioni si ridussero a due o tre casi: per la caduta di *m* finale, l'accusativo è eguale all'ablativo nei nomi di seconda, passando *u* atono a *o;* l'ablativo in *i* della terza declinazione è assorbito dall'uscita in *e,* come l'uscita in *is* dell'accusativo plurale lo è da quella in *es.* I neutri in *r* svilupparono un accusativo singolare in *e(m)* e un nominativo-accus. plurale in *es, marmorem, papaverem* ecc.; *caput* divenne *capu(m)* o *capus.* Dei verbi rimase generalmente la prima coniugazione, la seconda cedette alcune voci alla terza, la terza alla seconda, probabilmente cominciando da quelle che avevano un perfetto in *ui;* gli anomali *posse* e *velle* passarono anche alla seconda, assumendo le forme infinitive *potére, volére.* I verbi deponenti assunsero la forma attiva: *minari* divenne *menare; nasci, nascere; sequi, sequere* e *sequire.* Verso la fine del periodo del latino volgare la coniugazione passiva fu costituita da costruzioni attive e riflessive o da un composto del participio perfetto con *esse*: invece di *littera scribitur, littera scripta est.* Il perfetto si conservò nel significato di passato, altrimenti fu sostituito da un composto con *habere* e il participio passato: *habeo factum.* Il futuro fu sostituito dall'infinito combinato col presente ind. di *habere.* Scomparve l'imperativo, eccettuata la seconda pers. singolare e plurale del presente. I pronomi dimostrativi furono adoperati come pronomi di terza persona; *ille, hic, ipse, is* assunsero anche valore di articoli determinativi. Degli indefinitivi, *aliquanti* fu usato per *aliqui* e *aliquot, alius* e *alter* furono usati indistintamente, come pure *plus* e *magis.* A « qualcuno », « qualcosa » equivalgono *res* e *res nata. Homo* fu usato con valore di pronome indefinito. Si confusero *ubi* e *quo, ibi* ed *eo, unde* fu usato in senso di dove, quindi, perciò. *Quod, quia, quoniam* furono usati invece della costruzione dell'accusativo e l'infinito.

Passando ora alla grammatica storica della lingua italiana, osserviamo prima di tutto alcuni fenomeni comuni alle lingue neolatine che risalgono al latino volgare. Il primo consiste nel fatto che E lungo e I breve del latino classico danno nel latino volgare *e* chiuso, O lungo ed U breve *o* chiuso, con che l'antica quantità sparisce per cui A lungo e A breve son rappresentate da *a,* I lungo e U lungo da *i* e *u,* E breve e O breve da *e* aperto e *o* aperto. In italiano le vocali toniche del latino volgare si conservano intatte, ad eccezione di *e* aperto e *o* aperto in sillaba libera, e davanti muta + liquida, che si dittongarono in *ie, uo,* « tenet » *tiene,* « petra » *pietra,* « focu » *fuoco.* I casi nei quali queste leggi non si verificano trovano la loro spiegazione in fenomeni varî che sono: l'origine letteraria delle parole; l'origine straniera, come per es. di *cavaliere,* dal suffisso *-ariu*

la cui tonica è rimasta intatta in altre parole (*fornaio, figurinaio* etc.) e qui si è volgarizzata sull'esempio di *chevalier;* lo scambio di suffisso; la contaminazione (*grieve* da *gravis* non si spiega che per contaminazione di *leve*); neoformazioni, proclisia. Peraltro, restano insoluti non pochi casi come, a mo' d'esempio, *ficatu* che contro la regola dà *fegato* con *e* chiuso, *origanu* che dà *regamo* con *e* aperto, *digitu* che dà *dito, novem* che avrebbe dovuto dare, invece di *nove, nuove* (che però pur si trova in qualche testo) etc. D'altra parte, esiste una evoluzione fonetica condizionata, provocata cioè da suoni vicini, precedenti o seguenti, o precedenti e seguenti la vocale. *Cìngit* avrebbe dovuto dare *cenge* con *e* chiuso invece di *cinge* dove la qualità della tonica è condizionata dal nesso *ng; ùngit* avrebbe dovuto dare *onge* con *o* chiuso, invece di *unge* etc. Esistono poi turbamenti anche dentro queste stesse condizioni, per cui il campo delle indagini si allarga sempre più, ed è esteso all'italiano antico e alle differenziazioni dialettali, non senza che parecchi casi restino insoluti.

Delle vocali atone iniziali, A, I, U, O chiuso sono rimasti intatti, mentre E chiuso si è volto in *i*, per cui *sicuro, misura, nipote* etc., il che spiega la forma *di* di DE (*di padre* de patre). Per influenza di *vedo, cerco,* è rimasta intatta la vocale originale in *vedere, cercare* etc. Davanti a labiale E chiuso volge a *o*, per cui *dovere, domani* (de mane) *rovesciare* (reversare). La riduzione di AU iniziale a *u* è fenomeno antico, per cui *udire, uccidere* (da un « aucidere » per « occidere »). *Orecchia* risale propriamente al latino volgare *oricla*. U finale ben presto è divenuto *o* che nella pronuncia fiorentina è aperto, mentre intatti si sono conservati A, E, I (*porta, valle, feci*). In Sicilia e nell'estremo sud della penisola, U e O finali hanno dato *u*, e I ed E hanno dato *i*. In quasi l'intero dominio dell'Italia meridionale tutte le vocali finali si volgono in un *e* muto, salvo che nel discorrere enfatico. I doppioni *macola* e *macchia, tegola* e *tegghia* rivelano l'uso di forme dotte *macula, tegula,* accanto alle popolari *mac'la, teg'la*. Nei proparossitoni, I penultimo atono è rimasto intatto: *pollice, pettine*. Davanti ad L si è però volto a *o*: *fievole* (flebile) *nespolo* (mespilu); davanti a *r* si è volto in *e*: *dattero* (dactilu). Davanti a *r* l'*a* volge ad *e* sia nella penultima sillaba (*gambero* cammaru) sia davanti ad accento (*canterò* da *cantar*(*e*) *ho*).

Fuori di queste leggi che abbiamo schematizzate al massimo, esistono però fenomeni comuni a tutte le lingue, dovuti a ragioni varie, di natura psicologica o utilitaria, o a veri e proprî errori di pronuncia. Per assimilazione abbiamo *cesello, medesimo, veleno* invece di *cisello* (cisellu) *midesimo* (metipsimu) *vileno* (venenu) etc.; per dissimilazione *volentieri* invece di *volontieri, bifolco* invece di *bofolco;* per attrazione abbiamo *scoppio* da *schioppo* (stloppu) e *niocco* (donde in seguito *gnocco*) da *nocchio* (nucleu); per metatesi *lugirino* (donde *lucherino* da « ligurinu ». Per aferesi abbiamo *la pecchia* da « illa apicula », *badessa* da « abbatissa », *rena* da « arena », *la sala* (da *la sale*) proveniente da un *l'assale* scambiato per femminile (axale), e così *riccio* da « ericiu », *chiesa* da « ecclesia », *vescovo* da « episcopu », *ruggine* da « aerugine », *lezzo* da « olidiu », *bubbola* da « upupa », etc.; per prostesi *l'amarca* invece di *la marca* (marcha), *avvoltoio* da « vulturiu », *alloro* da « lauru »; per epentesi *suocero* da « socru », *sopperire* da *sopprire* (supplere), *cala-*

brone da « clabrone = crabrone » etc.

In linea generale, la lingua italiana, come quasi tutte le lingue romanze, conserva intatte le consonanti iniziali latine; soltanto nella serie delle gutturali la sorda talvolta si sonorizza, forse per influenza di una sonora seguente: *gridare* da « qui(i)ritare », *gastigare* da « castigare », etc. L'opposto si ha in *chiosa* da « glossa ». Nell'ordine delle fricative abbiamo *scimmia* da « simia », *scempio* da « simplu », *sceverare* da « separare » etc. La forma Qu -qu diventa C -qu già nel latino volgare per cui da quinque si ha *cinque*, da quinquaginta *cinquanta*, mentre intatto resta qu iniziale di *quale*, *quanta*, *quando*, etc. Qui, que perdono l'elemento labiale. I nessi Cl, Gl, Fl, Pl, Bl palatilizzano l in *j*, per cui *chiave* da « clave », *ghianda* da « glanda », *fiamma* da « flamma », *piangere* da « plangere ». Latinismi sono *claustro*, che ha anche *chiostro*, *clavicola*, *clemente*, *gleba*, *gloria*, *flaccido* che ha anche *fiacco*, *plebe* che ha anche *pieve* etc. Le consonanti intersonantiche generalmente si conservano: fra due vocali, *catino* catinu, *lato* latus, *nipote* nepote, *sete* site, *ortica* urtica, *noce* nuce, *capezza* capitia, *pepe* piper, *legare* ligare; fra vocale e liquida, *pietra* petra, *caprifico* caprificu, *aprire* aperire; fra semivocale e vocale *gota* gauta, *cosa* causa, *riposare* repausare etc. Ma alcune voci presentano, in comune col francese, e con le lingue iberiche, la lenizione romanza, consistente nella sonorizzazione della sorda e conseguente dilieguo, non però costante, di essa: *badessa*, *badile*, *padella*, *sodisfare*, *spada*, *aguzzare*, *pagare*, *piegare*, *vergogna*, *bottega*, e, col dilieguo, *bontà*, *virtù*, *frana*, *maestro*, *paese* etc. Inalterate le sonanti. Nei nessi -ct-, -pt-, -bt-, -cs(x)-, -ps-, -mn-, avviene l'assimilazione del primo elemento al secondo, *frutto* fructu, *cattivo* captivu, *sotto* subtu, *bosso* buxu, *gesso* gypsu, *sonno* somnu. Il nesso -nct- dà *nt*, -nx- e -mps- danno *ns*, -xt- dà *st*: *tinto* tinctu, *sansa* sampsa, *busta* pyxida. I nessi formati da una continua (n, m, r, l, s) e una momentanea (f, d, p, b, c, g) si mantengono intatti: *monte*, *pianta*, *rompere*, *nembo*, *piombo*, *tronco*, *tordo*, *crespo*; quando il secondo elemento sia un'altra continua, c'è assimilazione come in *culla* da « cun(u)la », *pialla* da « pian(u)la », *donna* da « dom(i)na »; oppure passaggio di *v* in *b* come in *nerbo* nervu, oppure conservazione delle due continue, come in *cervo*, *corvo*, *malva*, *polvere*, *olmo* etc. Nei nessi -cl-, -gl-, -pl-, -bl-, -fl-, abbiamo *mischiare* misclare, *orecchia* auricla, *batacchio* battuaclu, *finocchio* fenuclu, *stregghiare* striglare, *cappio* caplu, *nebbia* nebla, *soffiare* sufflare. Davanti a u atono in iato la consonante si aggemina, con assorbimento dell'atona: *manna* manua, *ebbe* habuit, etc. Per i nessi di consonante + i son da considerare un esito antico e un esito seriore: esiti antichi sono di ti in *z*: *lenza* lintea, *marzo* martiu; in *zz*: *piazza* platea, *pozzo* puteu, *tizzone* titione etc.; di d i in *z*: *pranzo* prandiu, *verza* virdia; in *zz*: *razzo* radiu etc.; di c i in *c*: *lancia* lancea; in *cc*: *staccio* setaceu, *faccia* facies; di g i in *gg*: *saggio* exagiu; di s i in *c* articolato: *camicia* camisia, *cacio* caseu. Esiti seriori sono *cacciare* captiare, *gocciare* guttiare, *minugia* minutia, *moggio* modiu, *oggi* hodie, *fagiuolo* phaseolu, *prigione* prehensione. Nei nessi di labiale + i abbiamo i seguenti esiti: *ppj*, *bbj*, *mmj* come in *seppia*, *abbia*, *gabbia*, *scimmia*; *piccione* abbiamo da « pipione » e *saccente* da « sapiente ». Ni e li danno *gn* e *gl*: *campagna* campania, *bagno* balneu, *foglio* foliu etc. Ri dà *j*: *salamoia* salis muria, *paiuolo* pa-

riolu. Inalterate restano le consonanti aggeminate latine, salvo la tendenza delle protoniche a scempiarsi come in *puledro* pulletra, *balestra* ballista, *colui* eccu-illui. L'aggeminazione delle consonanti italiane può inoltre essere dovuta all'assimilazione di due esplosive: factu, *fatto;* alla risoluzione di alcuni nessi che abbiamo visti, alla posizione dell'accento, alla composizione delle parole mediante ad, sub, in, con: restano tuttavia casi di dubbia spiegazione come *leggo* da « lego », *tappeto* da « tapetu », *vassoio* da « vasoriu » etc. Delle consonanti finali -m è caduta di già nei polisillabi del latino volgare; cade -n a formola tonica; r, l cadono nei polisillabi, resistono nei monosillabi nei quali si ha epitesi come in *cuore* cor, *fiele* fel etc.; s cade, e nei monosillabi si ha *i* in sua vece, *stai* stas, *mai* max (mag(i)s), *sei* sex etc.; t cade.

Gli stessi fenomeni generali che abbiamo visti per il vocalismo, modificano la natura, la posizione, il numero delle consonanti che in alcune voci ci aspetteremmo secondo le norme generali che qui abbiamo ristrette e semplificate in un quadro generale. Non possiamo dare un elenco abbondante di voci soggette a queste modificazioni, ma valgano alcuni casi: esempî di assimilazione, che può essere totale o parziale regressiva, totale o parziale progressiva sono *pipistrello* per *vipistrello* « vespertilio », la forma *-gnene* per *-gliene* che si riscontra nei cinquecentisti e nel toscano odierno, *melanconia* melancholia, *mungere* mulgere; di dissimilazione fra suoni identici e fra suoni affini *albatro* per *arbatro, veltro* vertr(ag)u, *palafreno* paraveredu, *raro* radu, *chiedere* quaerere, *urla* ululat, *Bologna* Bononia, *digiuno* per *gigiuno* jejuniu, *scarmigliare* excarminiare, *marmocchio* minimuculu; e di dilieguo per dissimilazione *frate* fratre, *comignolo* culminiolu, *gomitolo* glomitolu; di attrazione probabilmente *cloma* donde *chioma* com(u)la; di metatesi *padule* palude, *ladroneccio* latroceniu, *sudicio* sucidu; di aferesi *l'oleandro* per *il loleandro, l'ottone* che dovrebbe essere *il lattone, l'arancia* sorto da *un'arancia* che dovrebbe essere *una narancia;* di prostesi *il lampone* che dovrebbe essere *l'ampone;* di epentesi *albatro* arbutu, *ginestra* genesta, *cilestro* celestis. Che gli esempî i quali di solito s'allegano siano tutti e del tutto sicuri non si può dire: la storia della lingua è molto varia, e molte volte in una stessa parola i fenomeni s'intrecciano e s'intersecano nella loro molteplice varietà, espressione dell'incessante creatività dello spirito la quale in essi si riflette.

L'area geografica italiana nella quale si parla la lingua nazionale comprende circa quarantacinque milioni d'individui dei quali novecentomila all'incirca parlano altre lingue, tenendosi conto degli stranieri, delle poche diecine di migliaia che parlano francese al nord-ovest, dei circa duecentomila allogeni di lingua tedesca al nord, di lingua slava al nord-est, e degli abitanti di colonie linguistiche che diremo. In cambio, bisogna aggiungere circa duecentomila individui che parlano la lingua italiana al sud della Svizzera, gli abitanti della Corsica, gli abitanti della Dalmazia già jugoslava, del Nizzardo, di Malta, della Tunisia.

Fuori dei confini europei, la lingua italiana non può competere con i numerosi gruppi che parlano, come abbiamo visto, francese, spagnuolo, portoghese; essa è però usata da foltissime comunità italiane che popolano la Libia e i centri agricoli e industriali del Brasile e dell'Argentina dove il numero degli individui di lingua italiana supera i tre mi-

lioni, tutti rimasti più o meno fedeli all'idioma nativo, abitano negli Stati Uniti del Nord dove condizioni di lavoro e di vita sociale, la coscienza della nazionalità, il giornalismo in lingua italiana e la politica della madre patria favoriscono e incoraggiano quest'uso.

Non però in tutto il territorio nazionale si parla l'italiano. Si è già detto delle eccezioni riguardanti gli allogeni e gli abitanti della zona franco-italiana. Qui aggiungiamo che nel Friuli, nel versante italiano delle Alpi Leponzie, Retiche, Carniche, Giulie si parla il ladino, più estesamente nel Friuli che altrove, a causa della pressione che qui è esercitata dai parlari italiani in maniera da lasciar apparire traccie sempre più deboli di ladino. Nell'Istria, scarsi gruppi di poche migliaia di individui abitanti Castelnuovo, Susquevizza, Grobenico etc. parlano romeno; sparsamente nel territorio udinese, goriziano, triestino, si parla sloveno; tedesco nelle Venezie e in alcune zone presso il Monte Rosa; nel Molise esistono aree linguistiche di serbo e croato; in provincia di Foggia, a Celle e a Faeto si parla franco-provenzale; greco in Calabria, in provincia di Lecce e in terra d'Otranto, nei comuni di Bova, Condofuri, Martano, Castrignano; l'albanese è vivo in numerose zone linguistiche del Molise, della Puglia (prov. di Foggia e di Taranto), della Lucania (Potenza), della Calabria (Cosenza, Catanzaro), della Sicilia (Catania e Palermo), della provincia di Zara (Borgo Erizzo). Colonia linguistica catalana è quella di Alghero in Sardegna. Nel versante italiano delle Alpi Marittime e delle Alpi Cozie si parla provenzale (centro Torre Pellice) e in quello delle Alpi Graie e delle Alpi Pennine (centro Aosta) franco-provenzale.

Come si è visto, l'italiano continua, con le altre lingue romanze, il latino parlato, mentre residui di elementi prelatini, riferentisi a strumenti campestri, piante, animali, alla terra, sopravvivono nei dialetti. Di alcuni di questi elementi non è neppure facile stabilire se siano di origine italica o di origine addirittura preindoeuropea (come quelli delle montagne calabresi *carfa,* ghiro, *pezorra,* grappolo d'uva, *impa,* rupe, *vitorra,* cucchiaione dei pastori). Se ne trovano dappertutto, in Carnia e nel Cadore, nella Corsica, nei dialetti lombardi, emiliani, piemontesi, dell'Italia meridionale. Quanto alle voci latine entrate nel linguaggio italiano non attraverso la tradizione parlata, ma attraverso quella letteraria, e dunque durante una fase di già avanzata, e alle voci di origine greca, arabo-persiana, germanica, francese, spagnuola, queste sono facilmente individuabili; meno le latine delle altre. Meno le latine perchè, a differenza della lingua francese nella quale le voci del latino volgare hanno esiti nettamente distinti da quelle assunte dalla tradizione dotta o semidotta, del foro, della Chiesa etc., nell'italiano non pochi esiti sono comuni alle voci latine, e letterarie e volgari. Un criterio scientifico, che non si può considerare assolutamente eliminatorio, per la ragione detta di sopra, allo scopo di distinguere le voci latine d'origine letteraria entrate nella lingua italiana, consiste nel tener conto dei seguenti esiti: *-zio, -zia, -zione* (dove ci aspetteremmo *zz*) del latino -tiu, -tia, -tione; *-rio, -ria* (dove ci aspetteremmo *j*) del latino *-riu, -ria;* consonante + *l* (come in *clamore, plaudire*) dei nessi latini cl, pl, etc.; *ns* per *n s* (*pensare*). Inoltre, sono di regola nell'individuare l'origine latina letteraria o meno di voci italiane, é, ó aperti quali esiti di *e, o* (che

avrebbero dovuto dare nelle voci popolari suoni chiusi); *e* protonico (come in *reprimere, declinare* etc.) dove ci aspetteremmo *i; -o-* di *'olo, 'ola* (*macola, isola* che hanno il loro corrispondente derivato dalle voci volgari macla, isla in *macchia, Ischia*).

Vocaboli dotti e vocaboli popolari come *bottega, busta, zio* etc. sono di provenienza greca e rappresentano, specie nell'Italia meridionale, un'immissione di termini greci nel nostro lessico abbastanza estesa, che risale all'età bizantina. Nel periodo delle origini della lingua si riscontrano voci come *scoteo* (da *kottízein,* giocare a dadi, arrischiare) in una canzone-serventese che il cod. vat. 3793 attribuisce a Rugieri Apugliese, e *scoteço* nei « Proverbi » di Girardo Patecchio, *grasta* in una canzone popolare « Qual esso fu lo malo cristiano - che mi furò la grasta » ricordata dal Boccaccio nel fine della novella d'Isabetta. Numerosi i termini dialettalizzati tuttora vivi in Puglia e in Calabria riguardanti l'agricoltura, i mestieri, le piante, gli animali. Dal persiano abbiamo *balascio* ch'è voce usata anche da Dante (« rubin balascio »), *scacchi, taffettá.* Dal punico (attraverso il latino) *mappa.* Dall'arabo *algebra, ammiraglio, assassino, azzardo, azzurro, arancia, darsena, gabella, meschino, pappagallo, sciroppo, soldano, taccuino.* Germaniche, entrate attraverso il latino, la dominazione longobarda, il francese, il tedesco moderno, sono le voci *addobbare, albergo, araldo, arpa, baldoria, bandiera, bandire, bianco, alabarda, braccare, dardo, elmo, guadagnare, guanto, guardia, guerra, guiderdone, guisa, lanzichenecco, maniscalco, onta, randa,* (Dante: « a randa a randa »), *ricco, sparviere, tregua,* voci insomma di guerra e di giudizî di Dio, senza parlare dei nomi proprî come *Ademaro, Amalrico, Alberico, Anselmo, Baldovino, Berardo, Bernardo, Ermengarda, Guglielmo, Lamberto, Ugo* etc. Celtici, già adottati in provenzale, sono *landa, rocca, gonna, braga, gamba* etc. Il lessico francese nella lingua italiana specialmente delle origini è entrato in gran parte, sia per i rapporti commerciali esistenti fra i due paesi confinanti, sia per gli scambî di cultura stati sempre continui fra i due popoli. Senza citare i vocaboli rimasti nei dialetti specie meridionali, e risalenti alla dominazione normanna e a quella angioina, ricordiamo, di quelli che si trovano negli antichi testi, *acievire, ciausire, clero, dolzore, freri* etc., e, di quelli entrati poi definitivamente nella nostra lingua, *bottiglia, giallo, giardino, mangiare, verziere* etc. Spagnolismi sono *aio, calma, casta, rotta, tormenta;* di provenienza spagnola *baia, bordo, flotta, amarrare, imbarazzo.* Tra il XVI e il XVII secolo entrarono nella lingua nostra parole come *acciacco, accudire, borraccia, creanza, disinvoltura, fanfarone, impegno, lindo, premura, regalo, vigliacco* etc., senza tener conto dei termini rimasti più o meno alterati nei dialetti specie meridionali. Ma, se il lessico italiano ha immesso e adottato non poche parole straniere di origine romanza, germanica, moltissime parole italiane sono entrate, per influssi varî dovuti a rapporti di cultura, di commercio, di navigazione nelle altre lingue. Prestiti alla lingua spagnola ha dato l'italiana con i termini facciata (*fachada*), scorcio (*escorzo*), carrozza (*carroza*), medaglia (*medalla*), sonetto (*soneto*), piano (*piano*), barcarola (*barcarola*), schioppetto (*escopeta*), bacchetta (*baqueta*), sentinella (*centinela*), all'erta (*alerta*), bisogno (*bisoño*), parapetto (*parapeto*), banca (*banca*), fregata (*fragata*), pilota (*pi-

loto) saltimbanco (*saltimbanqui*), ciarlare, ciarlatano (*charlar, charlatan*), spadaccino (*espadachín*), gazzetta (*gaceta*). Attraverso la lingua italiana sono entrati in Francia *arsenal, bonace, brique, canon, canton, cap, case, catacombe, chiffre, citronille, comité, francolin, girafe, golfe, matelas, porcelaine, accort, alarme, arborer, arquebuse, banquet, baraque, barrette, basin, bastion, brigade, brigantin, calibre, calme, camerlingue, carnation, cassette, cavalcade, cimeterre, citadelle, citadin, congedier, credence, credit, discourtois, dôme, ducat, embusquer, escadre, escarmouche, escarole, esplanade, estampe, falot, florin, fracas, fuste, galère, magasin, médaille, moustache, niche, partisan, perroquet, pilote, représaille, révolter, rival, riz, rufian, salade, satin, simarre, tare, tercet, tribune, trinquet* ed una quantità di altre voci che sarebbe lungo enumerare. Si calcolano a circa trecento le voci italiane entrate nella lingua luso-brasiliana che, pur dando larga parte a voci francesi, spagnole, tedesche, deve alla nostra parlata notevoli modificazioni sintattiche.

* * *

Differentemente dalla letteratura di lingua provenzale, da quella di lingua francese le cui prime manifestazioni d'arte risalgono al secolo X, e dalla letteratura di lingua castigliana di cui l'unico poema a noi pervenuto risale al sec. XII e fu preceduto di certo da importanti poemi, scomparsi non senza aver lasciato vaste traccie di se nella prosa delle cronache, la lingua italiana si atteggia con caratteri sicuramente letterarî solo nella prima metà del secolo XIII; di maniera che per ciascuna di quelle i varî documenti permettono di tracciare una storia della lingua che si può considerare in periodo avanzato allorchè incomincia appena la storia della lingua italiana. Le ragioni di questo ritardo si collocano comunemente nella tradizione latina più salda qui che altrove, e nella lotta fra latino e volgare la quale avrebbe soffocato la libera espansione del nuovo linguaggio. Questo, non trovando posto nei documenti della scienza e della letteratura, sforzatosi, prima, di far capolino in mezzo all'espressione tradizionale, con qualche formula di giuramento e di testimonianza, l'avrebbe poi rotta risolutamente con la rigidezza di un pregiudizio per apparire nella libertà del suo fresco vigore, svincolato alfine e dal contorno latino dei documenti anteriori, e dalla giustificazione pratica che lo aveva relegato in atti ufficiali di giuramento e di testimonianza.

Il più antico documento di volgare italiano è l'indovinello dell'orazionale mozarabico della Biblioteca capitolare di Verona: « Boves se pareba, - Alba pratalia araba, - Et albo versorio teneba, - Et negro semen seminaba ». Citiamo, in ordine di tempo, le formule volgari dei placiti cassinesi (conservati nell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino) che sono rispettivamente di Capua (marzo 960), di Sessa Aurunca (marzo 963), e due di Teano, del luglio 963 il primo, dell'ottobre 963 l'altro. Si tratta di giuramenti pronunciati dai testimoni apportati da una delle parti, in giudizî sorti per contestazione di possessi. I testimoni compaiono davanti al giudice, provando il possesso, di beni terrieri goduto da uno dei contendenti, trentennale, non mai prima contestato e perciò da dichiararsi definitivo e incontestabile. Si tratta di formule rituali che variano di poco dall'uno all'altro placito. Il primo suona co-

sì: « Sao ko kelle terre, per kelle fini que ki contene, trenta anni le possette parte sancti Benedicti ». Il placito di Sessa Aurunca riguarda una lite piuttosto complicata. Alla presenza del giudice Maraldo, in Sessa, compaiono Gualfrido del fu Guaifiero di Castro Calvo e Gaidone abate del monastero di S. Salvatore « in Monticello quod dicitur cucuruzu ». L'abate accusa Guaifiero il quale si è appropriato di alcune terre, allegando di averle ereditate dal padre e dall'avo, mentre, con un atto di vendita e un altro di cessione, da parte di un Pergoaldo, l'abate rivendica il diritto del suo monastero su quelle terre, site in « loco que dicitur baloneu et propincu issu flubiu qui dicitur tregectu et ubi dicitur Garilianu ». Bisogna dimostrare che Pergoaldo nell'atto di vendere e di cedere le terre al monastero ne era il legittimo possessore; Gaidone produce tre testimoni i quali in compagnia delle parti e del giudice fanno un accesso in loco, per la ricognizione delle terre e dei loro confini. Ripreso il giudizio, questi testimoni affermano che le terre rivendicate dal monastero e da essi riconosciute sono proprio quelle indicate negli atti di vendita e di cessione fatte da Pergoaldo il quale ne era stato il legittimo possessore da trenta anni. La formula perciò suona così: « Sao cco kelle terre, per kelle fini que tebe monstrai, Pergoaldi foro, que ki contene, et trenta anni le possette ». Le formule di giuramento dei due placiti di Teano suonano rispettivamente: « Kella terra, per kelle fini qi bobe mostrai, sancte Marie è, et trenta anni la posset parte sancte Marie »; « Sao cco kelle terre, per kelle fini que tebe mostrai, trenta anni le possette parte sancte Marie ». Di più che un secolo più tardi, da collocare fra l'ultimo ventennio del secolo XI e la prima decade del secolo successivo è l'iscrizione che si legge in un affresco della chiesa sotterranea di S. Clemente in Roma: « Sisinium: fili de le pute, traite. Gosmari: Albertel, trai. Duritiam cordis vestris saxa traere meruistis. Falite dereto co lo palo, carvoncelle ». Di un periodo posto tra il 1037 e il 1090 è la seguente formula di confessione, umbra, del codice della Biblioteca Vallicelliana di Roma proveniente dall'Abbazia di S. Eutigio presso Norcia: « Domine, mea culpa. Confessu so ad mesenior Dominedeu et ad matdonna sancta Maria et ad s. Mychael archangelu et ad s. Iohanne Baptista et ad s. Petru et Paulu et ad omnes sancti et sancte Dei, de omnia mea culpa et de omnia mea peccata, ket io feci da lu battismu meu usque in ista hora, in dictis, in factis, in cogitatione, in locutione, in consensu et opere, in periuria, in omicidia, in aulteria, in sacrilegia, in gula, in crapula, in commessatione et in turpis lucris. Me accuso de lu corpus Domini, k'io indignamente lu accepi. Me accuso de li mei adpatrini et de quelle penitentie k'illi me puseru e nnoll' observai. Me accuso de lu genitore meu et de la genitrice mia, et de li proximi mei, ke ce non abbi quella dilectione ke mesenior Dominedeu commandao etc. ». L'iscrizione, del 1135, del duomo di Ferrara si leggeva fino al 1571 nell'arco lavorato a mosaico dividente il soffitto della navata centrale dalla volta del coro: conservata in più facsimili, essa suona così: « Li mile cento trenta cenque nato - fo questo templo a San Gogio donato - da Glelmo ciptadin per so amore, - e mea fo l'opra. Nicolao scolptore ». Poca distanza di tempo intercorre tra il ritmo cassinese, il ritmo laureanziano, e il contrasto bilingue di Rambaldo di Vaqueiras, tutti

e tre del secolo XII, sicurissimamente gli ultimi due, forse anche dei primi del secolo successivo il ritmo cassinese. Questo, in dialetto campano, pone in iscena due simbolici personaggi i quali disputano della vita terrena e della vita spirituale: « Eo, sinjuri, s' eo fabellu, - lo bostru audire compello: - de questa bita interpello - e ddell'altra bene spello. - Poi k' enn altu m' encastello, - ad altri bia renubello - e 'm mebe 'ncendo flagello. - Et arde la candela, sebe libera - et altri mustra bia dellibera etc. ». Il ritmo laurenziano pare opera di un giullare toscano il quale, per ottenere in dono un cavallo, elogia l'arcivescovo di Pisa Villano: « Salv' a lo vescovo senato, - lo mellior c' umque sia nato, - ce da l'ora fue sagrato - tutt'alluma 'l cericato. - Nè fisolaco nè Cato non fue sì ringraziato. - El pap' a llui dal destro lato - per suo drudo più privato; - suo gentile vescovato - ben è cresciuto e melliorato etc. ». Nel contrasto bilingue il trovatore provenzale chiede amore, nella propria lingua, a una donna genovese la quale gli risponde nella sua in tal modo: « Juiar, voi no se' corteso - qi me chaideiai de zo -, que negota no. n farò; - ance fossi voi apeso! - Vostr'amia non serò. - Certo, ja ve scanerò, - Proenzal malaurao! - Tal enoio ve dirò: - sozo, mozo, escalvao! - Ni ja voi non amerò. - Qu'eu chù bello marì o - Que voi no se', ben lo so. - Andai via, frar' eu temp' o - Meillaurà! etc. ». E in un discordo plurilingue « sicuramente anteriore all'agosto del 1202 », lo stesso Rambaldo di Vaqueiras canta: « Io son quel che ben non aio, - ni jamai non l'averò, - ni per april ni per maio, - si per madona non l' ò: - certo que en so lengaio - sa gran bontà dir non so, - chù fresca qe flor de glaio; - per qe no me-n partirò ». Diamo qui del primo (in ordine di tempo) « poeta volgare fiorito in Lombardia, di cui rimanga memoria », di Girardo Patecchio al quale si riferiscono documenti dei primi quattro decennî del secolo XIII, il principio dello « Splanamento de li proverbij di Salamone »: « E nom del pare altissemo e del fig beneeto - E del spirito santo en cui força [me] meto, - Comenz e voig fenir e cercar per rason - Un dret ensegnamento c'aferma Salamon. - Sì con se trova scrito en proverbi per letre, - Girard Pateg l'esplana e 'n volgar lo vol metre, - De quil qe parla tropo, com se'n debia mendar, - Con irosi e soperbii se possa omiliar etc. ». Anche dei primi decenni del Duecento è il ritmo marchigiano di S. Alessio: « Dolce, nova consonanza - facta l'aio per mostranza; - et ora odite certanza - de qual mo' mostr' e' semblanza - per memori' a retenanza. - Lu decitore se non cansa; - se nne avete dubitanza, - mon vo mostra la claranza - a li dubitanti per privanza etc. ». Non oltre la prima metà del Duecento ci porta il contrasto di Cielo d'Alcamo nel quale, come nella cobbola italiana che abbiamo riportata di Rambaldo di Vaqueiras, e come nel Cantico di Frate Sole, assistiamo all'apparire di una lingua poetica che in breve volgere di anni si rifarà ampiamente del ritardo col quale essa assume rilievo artistico fra le espressioni letterarie di altre lingue romanze: « Rosa fresca aulentissima c'apar' inver la state, - le donne ti disiano pulzell'e maritate; - Tra[ii]mi d'este focora, se t'este a bolontate. - Per te non aio abento notte e die, - pensando pur di voi, madonna mia ». Questo contrasto di Cielo d'Alcamo è ricordato da Dante nel « De vulgari eloquentia » (I, XII) a conclusione delle sue osservazioni sul volgare siciliano, « nam videtur sicilianum vulgare sibi fa-

mam pre aliis asciscere, eo quod perplures doctores indigenas invenimus graviter cecinisse: puta in cantionibus illis "Anchor che l'aigua per lo focho lassi" et "Amor, che lungiamente m'hai menato". Sed hec fama trinacrie terre, si recte signum ad quod tendit inspiciamus, videtur tantum in obproprium ytalorum principum remansisse, qui, non heroico more, sed plebeo secuntur superbiam. Siquidem illustres heroes Federicus Cesar et benegenitus eius Manfredus, nobilitatem ac rectitudinem sue forme pandentes, donec fortuna permansit, humana secuti sunt, brutalia dedignantes; propter quod corde nobiles atque gratiarum dotati inherere tantorum principum maiestati conati sunt; ita quod eorum tempore quicquid excellentes Latinorum enitebantur, primitus in tantorum coronatorum aula prodibat; et quia regale solium erat Sicilia, factum est ut quicquid nostri predecessores vulgariter protulerunt, sicilianum vocaretur: quod quidem retinemus et nos, nec posteri nostri permutare valebunt... et dicimus quod si vulgare sicilianum accipere volumus secundum quod prodit a terrigenis mediocribus, ex ore quorum iudicium eliciendum videtur, prelationis honore minime dignum est, quia non sine quodam tempore profertur, ut puta ibi: Tragemi d'este focora, si t'este a boluntade. Si autem ipsum accipere volumus secundum quod ab ore primorum siculorum emanat, ut in preallegatis cantionibus perpendi potest, nichil differt ab illo quod laudabilissimum est... ». Le ragioni per le quali il volgare siciliano, che aveva dietro di se una tradizione illustre cui Dante rende omaggio, non riuscì a mantenere il privilegio, acquistato ed esercitato per breve stagione, di lingua letteraria nella quale e « doctores indigene » e poeti di varie regioni d'Italia cantavano, sono adombrate da Dante nel rapido accenno ch'egli fa alla breve apparizione di due principi, Federico II e suo figlio Manfredi. Questi poterono. « donec fortuna permansit », raccogliere idealmente intorno al loro « regale solium » poeti d'ogni parte d'Italia e costituirsi quasi promotori e certo protettori di una società colta non solo nell'arte del rimare ma anche nelle scienze che il contatto col mondo arabo favoriva. Se Federico II avesse avuto tanta vita da poter realizzare il suo grandioso disegno di congiungere politicamente la Sicilia e l'Italia meridionale all'Italia centrale e settentrionale, il movimento del volgare italiano che si presenta letterariamente conformantesi a una certa disciplina linguistica per opera di quei poeti che da lui e dalla sede del suo dominio si chiamano siciliani, probabilmente non sarebbe stato interrotto. Sbandata, ancor prima della morte di Manfredi, la schiera dei dicitori che d'altra parte s'erano aggirati entro temi poetici di breve raggio, sforzandosi bensì d'innalzarsi a ispirazioni meno viete delle solite, disputando della natura, dell'essenza, degli effetti d'amore, la gloria della lingua passò ad altri dicitori che non mancavano d'una tradizione poetica contemporanea a quella che aveva reso anche letterariamente illustre la casa sveva. Era una tradizione ancora rozza e informe, non solo, ma rotta dalle varietà dialettali toscane che recava dentro di sè, e non cosciente del destino serbato a quella lingua che sin d'allora il pregiudizio umanistico riteneva non nobile e pertanto da usarsi per occupazioni intellettuali di genere inferiore, e l'ignoranza e l'invidia facevano ritenere inferiore agli altri volgari d'oïl e di lingua d'oc. Tuttavia fra il volgare

dei genovesi i quali « si per oblivionem amitterent z litteram, vel mutire totaliter eos, vel novam reparare oporteret loquelam », e quello dei romagnoli che « muliebre videtur propter vocabulorum et prolationis mollitiem, quod virum etiam si viriliter sonet, feminam tamen facit esse credendum », e quello dei Bresciani, Veronesi e Vicentini « vocabulis accentibusque irsutum et yspidum, quod, propter sui rudem asperitatem, mulierem loquentem non solum disterminat, sed esse virum dubitare cogit », e quello dei romani « non vulgare, sed potius tristiloquium, ytalorum vulgarium omnium tristissimum; nec mirum, cum etiam morum habituumque deformitate pre cunctis videantur fetere », le varietà dialettali della Toscana presero a scomparire letterariamente, accostandosi a un tipo di perfezione linguistica, come quello che, prima dello stil novo, fa le sue prove nelle rime, un po' oscure, e nella prosa, artificiosa e sonante, di Guittone d'Arezzo. Condizioni politiche e sociali di privilegio portarono il volgare fiorentino in primo piano non solo fra i dialetti della Toscana, ma anche fra le parlate delle altre regioni d'Italia. Esso ebbe dicitori raffinati come Guido Cavalcanti che alle parole seppe dare la trasparenza aerea d'un sospiro, e come Dante che governò e piegò la lingua a tutti gli svariati sentimenti, ai concetti più ardui, alla sostanza più difficilmente esprimibile, più sottile, ed ebbe la coscienza dell'intimo valore, della più ascosa natura della lingua ch'egli raccolse e innalzò all'espressione lirica dei più alti pensieri: della quale fu il primo storico e il primo indagatore; che amò, e celebrò sopra gli altri volgari che altri coltivavano disdegnando il proprio. « Questo mio volgare fu congiugnitore de li miei generanti, che con esso parlavano, sì come 'l fuoco è disponitore del ferro al fabbro che fa lo coltello; per che manifesto è lui essere concorso a la mia generazione, e così essere alcuna cagione del mio essere. Ancora, questo mio volgare fu introduttore di me ne la via di scienza, che è l'ultima perfezione, in quanto con esso io entrai ne lo latino e con esso mi fu mostrato: lo quale latino poi mi fu via a più innanzi andare. E così è palese, e per me conosciuto, esso essere stato a me grandissimo benefattore ». Le indagini che Dante compie cercando inutilmente, fra i parlari italiani, il tipo di volgare illustre, aulico, cardinale, non limitano il valore assolutamente italiano della lingua ch'egli usò e nelle « Rime » e nella « Vita Nuova » e nel « Convivio » e nella « Divina Commedia ». Dante cercava un fondamento linguistico di sostanza nobile, presso uno dei quattordici dialetti, quanti egli ne sistemava, italiani, che potesse essere comune a tutti gli scrittori d'Italia; nella pratica, lo veniva creando egli stesso, e assicurava alla sua lingua vita per moltissimi anni. Col Petrarca e col Boccaccio la lingua si arricchisce di nuovi modi. Una più matura esperienza letteraria pone in rilievo scaltre sfumature, conferendo dolcezza al verso, senza privarlo di vigore, inserendo nella tradizione nobile l'ottava popolare e impostando decisamente la prosa narrativa sugli schemi retorici del periodare poetico.

L'equilibrio che da Guittone d'Arezzo al Boccaccio ha raggiunto la lingua italiana, per merito specialmente dei trecentisti, è interrotto da varie cause che non vanno cercate nel risorgere del latino letterario. Il latino letterario è conseguenza, non causa, di un turbamento linguistico. Questo è dovuto, se non er-

riamo, alla nuova configurazione politica verso la quale s'avvia l'Italia dalla seconda metà del Trecento in poi, e alla mancanza di un centro culturale unico al quale possano guardare gli scrittori. Tra la seconda metà del Duecento e i primi decenni del Trecento, l'importanza della vita italiana si era raccolta nella politica fiorentina: di qui l'impronta di grandiosità e di nobiltà conferita alle espressioni d'arte da quegli ingegni eccezionali. Un principio unitario culturale e dunque linguistico, che praticamente si veniva accennando, non potè essere condotto a termine per il frazionamento della politica italiana la quale presto ebbe tanti centri quanti furono gli stati che verso la seconda metà del Trecento e nel Quattrocento si vennero affermando, nell'Italia settentrionale e centrale. Risorsero da una parte un'Italia dialettale e dall'altra un'Italia di lingua latina, ch'era quella la quale creava artificiosamente una unità linguistica letteraria, a programma umanistico. La difesa, sul terreno pratico, del volgare era inficiata dal dialettalismo del linguaggio, da ispirazioni stanche, da smorte pagine di rime e di prosa. La nuova affermazione del volgare italiano sul latino fu opera non letteraria, ma di carattere popolare: i poeti e gli scrittori ne colsero i primi frutti e ne assicurarono la vitalità. Cosicchè prevalse la natura, prevalse la legge generale che regola le sorti delle civiltà e dei loro linguaggi soggetti a mutamenti e ribelli ad artificiose resurrezioni. La vittoriosa ripresa della lingua italiana coincise con la posizione politica di eccellenza che Firenze assunse per opera dei Medici, e col vigoroso impulso che alle espressioni letterarie fu dato da quasi ogni parte d'Italia, alla novellistica, alla lirica, al poema, alla prosa dottrinale. La poesia di corte, di facile ispirazione e condotta sui modi della poesia improvvisa, favorì il nuovo sviluppo della lingua italiana; l'imitazione del Petrarca ne approfondì l'uso letterario pur se rese alquanto meccanica l'espressione degli affetti, talchè quando la politica fiorentina, per le mutate condizioni, cessò di essere importante sul piano italiano ed europeo, il dominio linguistico italiano si potè dire assicurato. Questo è anche il periodo nel quale, dopo le prime indagini di Dante, s'imposta criticamente il problema della lingua italiana.

Il Cinquecento, fra le altre caratteristiche, ha quella del grandissimo numero di scrittori toscani ch'esso produce: ciò non vuol dire che alla lingua italiana sia dato a priori uno svolgimento di natura toscana o fiorentina (chè anzi le linee di resistenza non sono poche, prima fra tutte quella del numero non esiguo di scrittori di altre regioni); ma prevalgono, anche nell'uso della lingua scritta, i grandi modelli. Tuttavia il toscano in questo periodo pare avviato sopra un piano più vasto che nel passato, veramente nazionale, anche perchè nazionali sono gl'interessi di che la lingua tratta, cioè la politica, la storia, il poema, il teatro, la critica letteraria, la poetica. In tanta varietà di generi, nella manifestazione di molteplici attività del pensiero e della fantasia che costituiscono un campo d'intesa comune, essa si scioglie da quelle forme provinciali e regionali per cui una lirica, per es., del Boiardo si distingueva nettamente da una lirica del Cariteo, come l'« Orlando Innamorato » dal « Morgante », e si accosta a una certa uniformità espressiva che non esclude le caratteristiche personali degli scrittori. Se prendiamo una pagina del Machiavelli e la paragoniamo con una del Porzio, av-

vertiamo che ambedue gli storici si muovono entro la stessa forma espressiva, pur se diverso è l'argomentare, diverso è il periodare dall'uno all'altro. La coscienza linguistica del Cinquecento è la più matura di tutti i secoli. La lingua ha creato, dopo l'apparizione di Dante, Petrarca, Boccaccio, i più grandi e stabili modelli della nostra letteratura: la prosa politica e la prosa storica col Machiavelli e col Guicciardini, la prosa dottrinale, narrativa, oratoria, epistolare, polemica, il dialogo da trattato e il dialogo da teatro specialmente comico, la poesia romanzesca, e, dopo il petrarchismo bembiano dei primi anni, la lirica metricamente riformata, adattata agli schemi latini da alcuni, da altri abbandonata all'effusione del sentimento, alla musicalità, alle melodiose combinazioni che aprono la via al dramma pastorale, al dramma concepito come mondo musicale. La lingua della poesia, convenzionale e di ricalco nel periodo dei petrarchisti, di felice espressione nel canzoniere di una o due di quelle gentildonne che condivisero con l'altro sesso le pene e gli affanni d'amore o s'innalzarono a sublimi pensieri come Vittoria Colonna, cedevole e non priva di sentimento nei poeti napoletani, dal Petrucci al Tansillo, ardua e potentemente espressiva in Michelangelo come quei blocchi di marmo dentro i quali le figurazioni statuarie sembrano appena accennate, consuma le sue ultime asperità, ed aprendo la via ai secentisti di più ricca vena si solleva in dolcezze musicali nella lirica di T. Tasso, e del Chiabrera che più del Marino è tra l'uno e l'altro secolo. Per tutto il Seicento, tra poeti e prosatori amanti di concettose bizzarrie, e precursori arcadi, la lingua italiana si difende dalla corruzione e dalla decadenza grazie alla prosa scientifica e alla prosa storica che hanno in Galileo Galilei, Paolo Sarpi, Sforza Pallavicino tre grandi esemplari i quali la riscattano dal barocchismo della prosa del Segneri, e dalle mollezze della prosa narrativa, vogliamo dire di quella da romanzo che introduce svenevoli ingredienti. Toscanamente limpida, severa, espressa da un ragionamento matematico quella del Galilei, eppure così leggiadra e poetica. Quel dialogo vivo, animato, quelle parole nelle quali si trasfonde la sostanza integra del pensiero, quella proprietà ed esattezza di linguaggio venusto, antico eppure così moderno, quell'ironia sottile congiunta ad una certa bonomia di espressione, sono doti che nessuno in seguito raggiunse. Scrittore penetrante, che non lascia nell'ombra particolare alcuno della sua esposizione il Sarpi, il quale riuscì efficacissimo e colse bene l'intento al quale mirava, così disadorno e semplice all'apparenza, mentre il Pallavicino, sciogliendo nella sua opposta « Storia del Concilio di Trento » la questione della lingua « con gran giudizio e moderazione, dandosi una giusta parte alla necessità dell'innovare e a quella del conservare », conseguì uno stile non « così buono come la sua teorica; ed è un po' impastoiato, fa giri talora torti e lunghi, e non ha per lo più vita altro che in certi contrapposti felici e in certe osservazioni acute ». Tuttavia, e vogliamo interrompere qui l'argomento, per non incorrere nella facile confusione di lingua e stile, questo è il contrapposto felice della prosa barocca nella quale la lingua del Segneri si congiunge con quella della « Dianea » e del « Calloandro fedele », ora gonfia e tutta a volute ampie, ora sciatta e senza nerbo. Una contraddizione in un altro senso comprende la lingua del Settecento, che non possiamo tacere. La

prosa che, per intenderci, chiameremo enciclopedistica, è in una lingua che vorremmo chiamare volteriana se, allo spirito, alla disinvoltura, alla vivacità e festosità discorsiva unisse la purezza per la quale il francese è uno dei più classici scrittori del suo tempo. Di classici scrittori, quanto alla lingua, il nostro Settecento è povero davvero. Si insinua in essa una certa pesantezza, una certa legnosità dalla quale sarà tutt'altro che agevole liberarsi. Pietro Verri, per esempio, è uno scrittore impossibile e scorretto; e, quanto a suo fratello Alessandro, troviamo che soltanto l'eloquenza caldamente evocativa di alcune pagine salvano la tenebrosa lingua tutta pompe e artifici delle sue « Notti romane ». Il Settecento pare abbia perduto, anche nei poligrafi, il dono della lingua: tra alcune pagine epistolari del Baretti, per esempio, e alcune altre della « Frusta Letteraria » il divario salta agli occhi. Baretti ha bisogno o di raccontare cose viste o di polemizzare per riuscire snodato e libero scrittore; nella esposizione oggettiva e serena del contenuto di un libro la sua lingua s'inceppa, annaspa: il suo italiano diventa una forma rigida, pesante e sgraziata. Dei Gozzi, quello che ai suoi tempi era forse il più celebre, forse più per il suo temperamento balzano che per altro, Carlo, è di gran lunga lontano non solo dal fratello Gasparo, ma anche dal più inesperto gazzettiere. Quanto Gasparo è chiaro, spedito e proprio, altrettanto Carlo è oscuro, arruffato e improprio. Le « Memorie inutili » della sua vita non valgono che come documento di un tempo e di una società; ma la lingua, per essere quella di un socio dei Granelleschi, è davvero edificante. E dire che l'antitesi C. Gozzi-Goldoni si profilò sopra un'accusa di natura prettamente linguistica. La lingua del Goldoni non suonava pura agli orecchi degli accademici i quali avevano innalzato l'insegna della riforma. La riforma fu veramente intrapresa, e con quanto giudizio, con quanta sapienza e gentili modi compiuta — le opere lo attestano — dal fratello maggiore del balzano signifero della commedia dell'arte! Ambedue i Gozzi tradussero da altre lingue Dio sa quanta roba; ma l'uno, il più oltracotante, ne uscì tutte le volte con una lingua sempre più povera confusionaria e infelice; l'altro saggiò la sua al contatto della straniera, e ne allargò il respiro, e le dette movimenti graziosi, spigliati e decenti, nella novelletta, nella moralità, nel sermone, e la consegnò, se non impeccabile, per lo meno maneggevole e duttile al giornalismo e al poligrafismo dell'Ottocento, come il nemico del fratello, ma amico suo Carlo Goldoni tramandò al teatro comico quel dialogo vivo, parlante, quella lingua, non pura, ma persuasiva e diretta.

Praticamente l'Ottocento rappresenta il periodo di più vivo e vario interesse per la storia della nostra lingua. Durante i primi decennî, un gruppo di ammiratori dell'Alfieri i quali facevano capo al Provana e ad altri ripeteva il modello della prosa stringata ed epigrammatica dell'astigiano, che si sarebbe poi sciolta in una lingua più libera e cordiale col Gioberti; mentre un altro ammiratore dell'Alfieri, il Foscolo, aveva rifatto di questo la parlata e la versificazione da tragedia. Ma la fortuna della studiatissima lingua dell'Alfieri finisce qui. Il Foscolo passò poi ad altre esperienze che lo condussero, abbandonati i modelli frugoniani e pariniani delle cose giovanili, dai languori del « Jacopo Ortis » alla classicità severa delle odi e a quella più

calorosa del carme e delle « Grazie » e alla lingua eloquente dei discorsi. Il modello della lingua montiana è una felice fusione di antico e di moderno: il Monti ne temperò l'atticismo con tutto l'abbandono della sua natura ricca e impulsiva: quel che più lo attraeva era il ritmo melodico del linguaggio, residuo d'un settecentismo musicale e abatizio ch'egli si compiaceva di trarre seco. Col Giordani e col Leopardi il processo di atticizzamento della lingua è accelerato; ma i risultati restano personali, ammirati, non pertanto seguiti nè in qualche misura estesi; di una persona cara al Leopardi, del Ranieri, varrebbe la pena parlare. Non si sa che a Napoli, dove il Puoti aveva scuola di lingua, il Leopardi, dimorandovi parecchio tempo, riuscisse a temperare la severa chirurgia puotiana che lavorava su testi del Duecento e del Trecento, con gli esempî del Giordani che si accostava anche agli scrittori di secoli meno lontani. Questo periodo coincide con le preoccupazioni linguistiche del Manzoni che al lombardismo del suo romanzo cercava rimedio con la pratica viva e diretta del toscano e alle questioni linguistiche rimase poi sempre interessato. « Rileggo il Manzoni (qui ci piace riportare questo giudizio del Bonghi). Mi par vero quel che dicono, che mutando in toscano certe frasi e parole abbia piuttosto peggiorato che migliorato il color dello stile. A me manca il tempo di paragonare frase a frase: ma certo, nel leggere, mi par di ricevere un'impressione come di due sapori discordi, che non si sono fusi insieme. Talora qualche gusto toscano: il resto lombardo e italiano aulico. È strano che una sì acuta mente, che mutando certe parole e certe costruzioni avrebbe dato allo stile atto ed abito toscano, gli ha solo variegato quel che aveva. Al Manzoni manca il sentimento della frase toscana. Senza questo come potrebbe dire che il Cecchi, il Firenzuola, il Davanzati non scrivano toscano? Diamine, e come il sa egli? A negarlo non si prova se non che non si è adatto a saperlo ». E quest'altro: « Il Manzoni riesce molto meglio a toscaneggiare le parti basse del suo stile che non le altre: voglio dire, meglio quei luoghi dove discorrono persone plebee, che non gli altri dove parlano patrizi e il discorso, comechesia, si fa più grave e serio, e meno abbisognoso di giri di frase, usuali e domestici. E questo è ragione: in quegli i cambiamenti materiali di parole sono stati più, e s'hanno tirato dietro, di forza, una sufficiente mutazione nel gusto e nell'andar della frase ». Praticamente l'esempio del Manzoni non ebbe effetti sullo svolgimento della lingua dell'Ottocento: incontrò bensì studiosi che o ne limitarono la portata, come il Bonghi, oppure l'innalzarono alle stelle come il D'Ovidio. La lingua dell'Ottocento segue altre vie che quella del toscanesimo vivo, accattato di riflesso, per applicazione e per studio. La nuova storia che conduce all'unità politica dell'Italia, sprovincializzando le parlate, tende alla creazione di una unità linguistica il cui moto parte dal giornalismo, e si accompagna alla letteratura e all'eloquenza parlamentare. Il toscano, anzi il fiorentino letterario, è un ideale a cui si guarda di lontano: lo si adora segretamente, ma intanto piemontesi e milanesi, romagnoli e napoletani e siciliani s'intendono tra di loro in una lingua di scuola, interregionale, che è l'italiano ufficiale, l'italiano della grammatica, del codice, della letteratura e della politica: è di Marco Minghetti come di R. Bonghi — che ha però civetterie toscaneggianti, e per lungo stu-

dio e vaste letture ha perduto, se mai l'ha avuta, ogni ombra di napoletanesimo —, di Cesare Correnti come di Ubaldino Peruzzi, di M. Amari come di P. Villari. Che cosa è rimasto della scuola del Puoti nella lingua del De Sanctis? Ben poco, a voler essere larghi. Ma il De Sanctis non tendeva al purismo: egli mirava all'effetto, e questo effetto raggiunge con certe spezzature e forme meridionali, di bella efficacia nella « Storia della letteratura » dove senti un calore vivo e penetrante, stanche e sforzate nel libro che narra i suoi ricordi giovanili. Scrittore più forbito di lui, per questo rispetto, il Settembrini, specie nelle « Ricordanze » che sono state, per quelli d'una generazione trascorsa, un bel libro di scuola e di vita. Degli amici pedanti, contrarî alla « scuola » del Manzoni, contrarî al toscanesimo del Fanfani, non tenne il campo che la lingua del maggiore fra essi, del Carducci, temprata sui classici, con belle movenze di stile, energica ed efficace. Il Carducci introdusse alcune civetterie di volgar latino come « de lo », « a la », « de le », ecc., o classicheggianti come « constituire » e simili, che incontrarono fortuna nella prosa e nella poesia successive, e anche oggi sono di uso presso inesperti ritardatarî. L'efficacia più grande presso il gran pubblico di scrittori e lettori, tra la fine dell'Ottocento e i primi decennî del nostro secolo è stata del D'Annunzio la cui lingua, ricchissima di costrutti, di immagini, di voci presentemente non è altro che documento d'una personalità eccezionale. La facoltà d'assorbimento del D'Annunzio è stata meravigliosa: lettore e raccoglitore inesausto, egli mise su e costruì, sapientemente, gioielli falsi, ma appariscenti e belli. D'Annunzio non conobbe limiti nell'uso dei vocabolarî, da quello della Crusca e da quello del Tommaseo, al vocabolario latino, al greco, ai dialettali, agli stranieri: correva dietro al colore ed al suono, alla bella rarità che conferisse alla sfumatura dell'immagine, a un accostamento inaspettato del pensiero: quindi numerosi composti, derivati, astratti, aggettivi rafforzati con prefissi, superlativi, sinonimi ricercati, voci arcaiche, trasposizioni fonetiche, sostituzioni a nomi moderni di nomi antichi di più nobile suono. « Alla radice di questa ricerca della parola sta una concezione aristocratica del linguaggio, concepito come il fiore delicatissimo d'uno spirito unico... Nella scelta e nell'imposizione dei nomi dei suoi personaggi — e anche delle sue donne, dei suoi cavalli, dei suoi cani — il suono è il fattore preponderante »; di qui la sua costante ricerca di parole a suono sdrucciolo, quel piacere sensuale di costruzioni a ritmo dattilico. Contemporanea alla lingua dannunziana è stata quella del Verga, povera e di struttura dialettale: essa ha costituito il contrappeso dell'altra, non amata nè ammirata quanto quella, e, per la sua natura stessa provinciale e poco meccanicamente inventiva, di scarsa presa ed efficacia.

La lingua degli scrittori attuali, considerata nel suo complesso, rispecchia le innovazioni apportate in tutti i campi della vita sociale; la tradizione letteraria è però restia ad immettere nel proprio lessico voci estranee alla natura, al genio, come si diceva anticamente, della nostra lingua. La letteratura politica e giornalistica non è tanto schizzinosa quanto quella artistica; sbrigativa e sommaria, essa rappresenta una cifra, ripete e adatta frasi fatte, porta nel linguaggio generale determinati modi di dire tecnici, commerciali, annonarî, finanziarî, sporti-

vi; s'impadronisce rapidamente di certe formule sintetiche del linguaggio mussoliniano che è fra i più espressivi di questo tempo, a periodi brevi, scattanti, con un lessico vigoroso e felice, e le allarga guastandole. La lingua della letteratura d'arte, guardinga e tradizionalista, da quando il D'Annunzio si esaurì negli epigoni e nell'ultimo rifacitore Guido da Verona, è tornata ai buoni modelli di stile e di espressione; dapprima attraverso Leopardi, poi risalendo a forme che sembravano già spente, e indicando esempî di bello scrivere anche in quelli ai quali pochi ponevan mente, cioè negli scrittori di scienza del seicento. Una zona linguistica isolata costituiscono, come han sempre costituito quando ci si son messi, i toscani, dal Fucini al Pea; ma è una fantasia: la lingua italiana non è più fiorentina di quanto non sia piemontese o milanese o romana o napolitana. « Il Thouar — diceva Manzoni, a quanto riferisce il Bonghi — ha riputazione di fiorentino. In un suo libro, alle prime pagine, segnai parecchie frasi, che non mi pareva ch'ogni fedel cristiano le dovesse dire. Dimandai ed avevo ragione. Quelle frasi il Thouar le aveva trovate nei libri... : è un'altra fantasia nostra, che una frase che dicono i più, che si senta ogni giorno, non si deve scrivere, appartiene al dialetto nostro e fa macchia. Un signor piemontese scriveva in italiano ad una signora milanese, e narrando come gli avevan tolto un ufficio e non gliene importava nulla, aggiungeva in corsivo sottolineato: io me ne impipo: come se fosse una maniera piemontese. Eppure, impiparsene è dell'uso fiorentino, il più ordinario... ; non ci è fiorentino che scriva fiorentino ». Si può obbiettare che, a parità di condizioni, cultura, intelligenza ecc. un fiorentino, se non è un fanatico, scriverà sempre un italiano migliore degli altri.

A grandi tratti, abbiamo qui tracciato una breve storia della lingua italiana: siamo sicuri ch'essa, se poteva esser fatta certamente meglio di com'è, non poteva esser condotta se non in questa maniera. Molte cose e molti nomi son rimasti nella penna; ma giustizia vuole che di alcune novità si faccia qui parola anche a mo' di conclusione. Chi scrive traduceva greco e latino sui banchi di liceo allorchè vistosi annunci pubblicitarî e una ponderosa rivista di poesia e libri dalle copertine a colori sgargianti diffondevano il verbo futurista: rivoluzionarî i programmi di poesia, di teatro, di romanzo, rivoluzionaria la lingua. Il sovversivismo linguistico consisteva nell'abolizione della punteggiatura, dei legami morfologici e sintattici e nell'uso di un vocabolario totalitariamente sportivo, imitativo di rumori, velivolare, aerodinamico. Il movimento si estese dalla lingua e dalla letteratura, cioè da uno dei modi dell'espressione, agli altri modi, alla pittura, all'architettura, alla scultura. Sono trascorsi più di trenta anni e ci si chiede quali effettive innovazioni, se ne togli alcune esperienze architettoniche, il futurismo abbia apportate. Marinetti scrive e declama come scriveva e declamava trentacinque anni or sono, e predica tuttora lo stesso verbo, la guerra igiene del mondo ecc., con lo stesso linguaggio di allora, di quando in quando seguìto da gruppi di giovani che, divenuti adulti, lo abbandonano e passano al tradizionalismo. Per quanto dunque sembri nuova, questa è storia già vecchia. Fenomeno attuale, ma anch'esso non scarso di anni, è l'ermetismo poetico del quale si dice gran bene da una parte, gran male dall'altra. Ermetisti sono, a

un di presso, tutti i giovani, e fra i giovani ce n'è d'intelligenti e di valorosi. Ci è anche accaduto di leggere poesie ermetiche di un giovine filologo di spiccati meriti. Dalla parte dei vituperatori sta, è ovvio, la tradizione, la quale affida l'espressione poetica alla musicalità fisica delle parole, a determinate combinazioni di suoni e di immagini. L'ermetismo fa giustizia di questi fattori meccanici e poggia sul simbolo evocativo, non della parola alla maniera dannunziana dove l'evocazione era insieme suono ed immagine, ma dell'idea indefinita, sciolta da ogni rapporto fisico e determinato di persona, di luogo, di tempo: almeno così sembra, se cogliamo il senso giusto di liriche siffatte che abbondano d'infiniti, andare, tramontare, guardare ecc. Anche qui una rivoluzione morfologica e sintattica, abolizione — meno che nel futurismo — dei nessi tradizionali e della punteggiatura. Naturalmente bisogna guardare agli esempî, che possiamo chiamar classici, di questa poesia, non alle copie, che guastano sempre tutto: e tra gli esempi classici par giusto porre quelli dell'Ungaretti, ch'è forse il primo, certo uno dei maggiori di questa scuola, quelli del Montale e di pochi altri: esempî suggestivi, ai quali può e deve accostarsi anche il più rigido e accigliato tradizionalista conservatore.

Dopo questo, vien fatto di chiedersi a chi o a che cosa risalga una invadente moda attuale di linguaggio critico, ch'è un misto di pretensioso preziosismo quanto mai sciocco ed oscuro, di sottintesi sensi, di riposte intelligenze. È un linguaggio « clus » che non giova alla poesia, non giova alla critica, non serve affatto ad affinare qualità di comprensione o di sensibilità: esso appartiene, veramente, a una pubblicistica letteraria di ordine inferiore; ma non pertanto non merita di essere posto in rilievo e studiato nelle sue ragioni.

Un discorso a parte, dopo questo, lunghissimo, richiederebbe una sia pur breve storia del problema critico della lingua italiana: ne diamo qui, per completare il nostro argomento, un accenno sommario. Questo problema risale, come si è detto, al « De vulgari eloquentia » di Dante il quale ne trattò ai fini di trovare e delineare il suo ideale di lingua illustre, aulica, cortigiana, pervenendo alla conclusione ch'esso non risieda in nessuno, singolarmente, dei dialetti italiani, ma in ciascuno, per la propria parte, di essi. Quando la polemica umanistica tra lodatori del latino e lodatori del volgare languì definitivamente e spuntarono la prima grammatica e il primo dizionario, con le « Regole grammaticali della volgar lingua » di Gianfrancesco Fortunio e il Vocabolario di cinque mila vocaboli toschi » di Fabricio Luna (1516, 1536 rispettivamente) si collocarono tra l'una e l'altra di queste pubblicazioni le « Prose della volgar lingua » del Bembo il quale, dopo una succinta storia dell'origine del volgare italiano, affermava la superiorità del fiorentino sopra gli altri volgari e la necessità che al fiorentino consacrato dalla tradizione letteraria dei grandi trecentisti, cioè al fiorentino scritto, debba adeguarsi la lingua di tutti gli scrittori d'Italia. Questa era convinzione largamente condivisa, in teoria: teoricamente, infatti, tutti, anche i napoletani, credevano di muovere da modelli toscani; ma la realtà era diversa. Comunque, anche in teoria le affermazioni del Bembo non passarono senza contrasto: il Calmeta riscontrava l'unica letterarietà possibile della lingua in quella della corte di Roma, il Castiglione vagheggiava

un tipo di lingua italiana comune a tutte le regioni e a tutti gli uomini di gusto, il Trissino che aveva dato una versione italiana del « De vulgari eloquentia » e aveva introdotto nella lingua alcune innovazioni ortografiche, nel dialogo « Il Castellano » (1527) espose la sua teoria che in sostanza era quella stessa di Dante rimessa a nuovo, vagheggiatrice cioè di una lingua alla formazione della quale contribuissero tutti i dialetti smussati di quelle particolarità lessicali e fonetiche che già Dante aveva rilevate e biasimate. Nel « Dialogo intorno alla lingua » il Machiavelli investe con larghezza di vedute quasi moderna il problema (1514) e lo studia nel suo sviluppo storico, cioè tenendo conto della tradizione linguistica arricchitasi dal Trecento in poi: se la lingua ha accolto modi di dire, e voci di altre regioni, non per tanto ha perduto la sua fiorentinità di nascita, perchè fiorentino è il fondo generale di essa, fiorentina la sua struttura, la sua pronuncia, fiorentino il suo uso: seguito, contro il Tolomei che combatteva la teoria della italianità della lingua sostenendone, egli senese, la toscanità, dal Varchi e dal Salviati il quale ultimo die' avviamento all'Accademia della Crusca. Curando l'edizione purgata delle novelle del Boccaccio, il Salviati negli « Avvertimenti della lingua sopra il Decameron » (1584-86) propugna l'uso della lingua letteraria fiorentina consacrata dalle opere dei Trecentisti, poco o nulla indulgendo alle concessioni di chi faceva parte di questa fiorentinità all'uso vivo. Nelle « Battaglie per la difesa dell'italica lingua » di Girolamo Muzio (1582) la tesi è abbastanza chiarita dal titolo. In sostanza si tratta dell'Italia contro Firenze, contro Firenze del passato o del presente, oppure viceversa. I fiorentini non sostenevano la loro tesi per spirito partigiano: a loro favore essi contavano e l'originaria formazione della lingua letteraria italiana, e una tradizione più costante, più pura, più stretta, che quella delle altre regioni, ai grandi esemplari di lingua e di stile. Gli scrittori delle altre regioni precorrevano i tempi: senza rinnegare la storia, tanto meno l'origine della lingua ch'essi usavano, auspicavano un tipo più largo di lingua letteraria che fosse l'espressione di tutte le regioni italiane. Pertanto non passò senza acerbe accuse l'edizione del « Vocabolario » che la Crusca cominciò a stampare nel 1612, ponendo in pratica le teorie del Salviati, accogliendo esempî di testi di lingua in maggioranza toscani e del Trecento. Le critiche al « Vocabolario » muovevano da due ragioni entrambe giuste: arcaicità di esempî che non potevano servire all'uso di una lingua moderna, e ingiustificata esclusione dagli esempî di testi che soltanto una tradizione gretta e grettamente fiorentina poneva al bando. Per reazione Girolamo Gigli pubblicò nel 1717 il suo « Vocabolario cateriniano »: l'Accademia potè aver ragione, per arti politiche, della audacia di lui, ma ormai l'incanto della soggezione ai decreti linguistici della Crusca, per quanto questa avesse, in successive edizioni, arricchito il suo vocabolario, era rotto. Gli scrittori si mossero liberamente nell'uso di una lingua che prendeva modi e voci là dove il piacere di ciascuno volesse, sì che nella seconda metà del Settecento prevalse quel tipo di lingua che s'è detto, ibrido e francesizzante, ribelle a ogni disciplina di sistema o di tradizione. Il Cesarotti, nel « Saggio sulla filosofia delle lingue » pubblicato nel 1785, indagando alla luce delle nuove correnti francesi la natura del linguaggio umano, se ne stava, contro l'Accade-

mia della Crusca, alla ragione ed al gusto, alle necessità del progresso sociale che, apportando idee e fatti nuovi, richiede e crea legittimamente espressioni e voci nuove alla lingua ch'è un processo naturale e fantastico, naturalmente refrattario a dettami razionali. Circa un secolo prima qualche intuizione simile s'era avuta nelle opere del gesuita D. Bartoli, « L'uomo di lettere », « Il torto e il diritto del non si può », « Trattato dell'ortografia italiana ». Era una filosofia del linguaggio nella sua sostanza giusta e moderata che pertanto non autorizzava l'arbitrio e lo sbandamento linguistico al quale G. Galeani Napione opportunamente contrastava nel 1791 col suo saggio « Dell'uso e dei pregi della lingua italiana ». Il problema risorse nei primi anni del secolo successivo quando A. Cesari con la sua « Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana » e col dialogo « Le Grazie » tornò al concetto della imitazione dei grandi scrittori toscani del Trecento; e riaccese gli animi quando, contro il Cesari e contro la Crusca, V. Monti nel 1813 in alcuni dialoghi pubblicati nel giornale « Il poligrafo » e con la « Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca » pubblicata dal 1817 al 1826 prese a criticare le lacune e le inutilità del famoso vocabolario e ad indicare, come l'unica giusta e possibile la « comune lingua nazionale, mondata degli arcaismi e de' vani fronzoli, arricchita e pronta a sempre più arricchirsi dei termini scientifici e delle buone novità messe innanzi da scrittori anche non toscani, docile strumento al pensiero vivo ed operoso ». Nelle sue opere « Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori » del 1818, e « Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno al volgare eloquio » del 1820 il Perticari tornava alla teoria del Trissino. Sostanziale è che, durante queste polemiche, gli scrittori convengono nell'accordo che, comunque pensata e voluta, stretta ai grandi modelli del Trecento toscano come voleva il Cesari, alle buone scritture del Tre, del Quattro, del Cinquecento come voleva il Giordani, obbedisca al gusto e si pieghi alle necessità del progresso come volevano gli antipuristi, la lingua, patrimonio di tutta la nazione, aveva da essere italiana, interprete di una spiritualità comune. Di alcune idee del Manzoni intorno alla lingua e al fiorentino si è discorso prima. La composizione del romanzo, e la necessità di rifarlo, imposero al Manzoni indagini sul problema linguistico, ch'egli ordinò in tanti saggi che vanno dalla lettera a G. Carena « Sulla lingua italiana » alla relazione « Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla » del 1868, con una « Appendice » pubblicata nel 1869, a due lettere dirette al Bonghi « Intorno al libro De vulgari eloquio di Dante » e « Intorno al Vocabolario »: l'idea del Manzoni era che una norma generale potesse guidare gli scrittori qualora essi avessero seguito l'uso moderno dei fiorentini colti. Che cosa in realtà, e fuor di teoria, egli pensasse della lingua moderna dei fiorentini colti si è visto. Nella pratica, la teoria del Manzoni animatamente discussa e non poco combattuta, produsse scarsi effetti: i fiorentineggianti furono una sparuta schiera. Le mutate condizioni politiche d'Italia, la raggiunta unità della nazione conseguirono, fuori delle polemiche, quella unità linguistica interregionale che consiste nell'uniformarsi di tutte le parlate a un tipo di lingua più nobile delle altre, affinato dalla tradizione letteraria, lontano e dagli arcaismi dei se-

coli passati e dalle peculiarità più o meno vive, più o meno popolari, data anche la mancanza di un criterio per stabilire sino a quando l'uso vivo della lingua di una persona colta fiorentina non cada nel popolare.

Sul piano nazionale, nonostante residui, trascurabili, di gretto provincialismo, oggi non esiste un problema di lingua italiana fiorentina o non fiorentina; esiste un problema — politico — della italianizzazione delle voci straniere la cui soluzione, affidata alla R. Accademia d'Italia, ha provocato non pochi scritti polemici; e un altro sulla pronunzia della lingua nostra. Su quest'ultimo è stato, or è poco tempo, legiferato per cura dell'Ente E.I.A.R. in questi termini:

« Quando Firenze si accorda, come avviene quasi sempre, con Roma, si accetterà la pronunzia fiorentina e romana. Questa pronunzia sarà accolta anche quando le altre città toscane non si accordino con Firenze. Quando Roma non si accorda con Firenze, due strade ci stanno aperte dinanzi: o accettare, come fanno i nostri attori, la pronunzia fiorentina colta, come quella della culla della nostra lingua letteraria, ovvero accettare la pronunzia colta di Roma, come quella della Capitale in cui si foggia, con la storia, la lingua della patria ». I compilatori del « Prontuario di pronunzia e di ortografia », G. Bertoni e F. A. Ugolini, propongono la pronunzia della capitale.

FRANCESCO PICCOLO

Dante

Dante Alighieri nacque nel maggio del 1265 da Alighiero di Bellincione e da Bella (accorc. di Gabriella) della quale si ignora il casato. La « cognazione », cioè il « soprannome » della famiglia, era derivata dalla moglie di Cacciaguida trisavolo di Dante, venuta « di val di Pado », assai probabilmente da Ferrara ed era passata ai discendenti dal nome del secondogenito di Cacciaguida, Alaghiero che, col fratello Preitenitto, troviamo citato in un documento del 1189. Da questo Alaghiero, sposo a una figlia di Bellincion Berti, nacque Bellincione che fu uno dei tre di questo nome venuto alle tre case nelle quali entrarono le tre sorelle della « buona Gualdrada » maritata nel 1180 al conte Guido, a quelle cioè dei Donati, degli Adimari e degli Alaghieri. Da Bellincione figlio di Alaghiero nacque il padre di Dante il cui soprannome troviamo nella forma di « Alighieri », comunemente poi invalso e attestante l'uso della parlata comune, in un testamento del 1315. Cacciaguida, ch'era nato tra il 1099 e il 1101, seguì la seconda crociata, condotta in Oriente da Corrado III di Svevia nel 1147 e, contrariamente ai voti, per cui furono promesse donazioni al monastero di Vallombrosa dai fiorentini crociati, in caso di ritorno, egli fu « da quella gente turpa » saracena « disviluppato dal mondo fallace ». Il figlio Alaghiero che nel 1300 piangeva ancora la sua superbia nella prima cornice del Purgatorio — e Dante avrebbe dovuto con l'opere sue raccorciarne la lunga fatica — coinvolto nella prima divisione cittadina del 1177, lasciò, oltre a Bellincione, un altro figlio, Bello, che diè nome al ramo « del Bello », uno del quale fu Geri (mescolato nelle fazioni nobilesche per cui perdette la vita), che, non visto da Dante, nella bolgia dei seminatori di discordie, muove contro di lui il dito minaccioso vituperando in tal modo che la sua uccisione sia tuttora lasciata impunita dai « consorti ». (La vendetta fu poi eseguita dai figli del fratello Cione contro uno dei Sacchetti, non sappiamo quando; e la pace tra le famiglie nemiche fu composta al tempo del duca d'Atene, nel 1342, garantita da Francesco fratello di Dante a nome suo e dei figli del poeta). Dei figli di Alaghiero I, Bello ha il titolo di « dominus » proprio dei cavalieri e dei dottori; un figlio di questo, Gualfreduccio, è iscritto nel 1237 nella matricola dell'arte di Calimala; Bellincione figura nel 1251 nell'elenco degli anziani, vessilliferi, rettori e capitudini mallevadori della lega tra Firenze, Lucca e Genova contro Pisa; dei figli di Bellincione, Gerardo dichiara nel 1269 di esercitare l'arte del cambio; Brunetto è nel 1260 tra i fanti eletti alla guardia del carroccio; Alighiero, contro ogni supposizione tendente a scorgere in lui un giurista o un notaio, esercita, come Gerardo, l'arte del cambio, per quanto risulta da alcuni documenti nei quali egli figura come prestatore di piccole somme. Di una qualsiasi sua partecipazione alla vita pubblica

non si sa: fosse lo spettacolo delle vendette alle quali si trovarono esposti i parenti come Geri del Bello, al quale furon danneggiate le case e poi tolta la vita, fosse bisogno di accudire allo scarso patrimonio e alle necessità della sua famiglia, certo è che di nessuna persecuzione subìta da lui, di nessun danno personalmente sofferto si ha notizia, se nel 1265, quando cioè la sua parte, dopo il disastro di Montaperti del 1260, doveva trovarsi tuttora sbandita, gli nasce in Firenze il figlio Dante.

Di nobiltà strettamente cittadina, la famiglia di Dante può considerarsi fra quelle che, in seguito agli avvenimenti civili i quali trascinavano le parti e, con esse, le città alla rovina, erano notevolmente decadute sia negli averi che nell'importanza politica. Lontana dall'orgoglio gentilesco delle grandi casate, e dalla prepotenza agguerrita di quelle altre inurbatesi dal contado ad accrescere la confusione delle persone e i dissensi civili, impoveritasi anche a causa delle spartizioni d'eredità tra fratelli che sono, per quanto sappiamo, tre della generazione di Cacciaguida, per lo meno due della generazione successiva, due di quella di Bellincione, e quattro della generazione del padre di Dante, legata al ricordo di un crociato la cui nobiltà fu sancita dallo stesso imperatore ed ai servizi pubblici resi in passato alla città, essa vive decorosamente di modesto reddito, industriandosi a non disperdere l'esiguo patrimonio col quale il padre di Dante dovè dare stato non pure alla prole avuta dalla prima moglie, a Dante e ad una sorella andata sposa di un banditore del Comune, ma anche a quella nata dalla seconda moglie, Lapa di Chiarissimo Cialuffi, cioè a Francesco i cui beni furono sino alla morte di Dante indivisi da quelli del fratello, e a Tana andata poi sposa di un prestatore.

Secondo l'uso del tempo, largamente praticato, che voleva parentadi di convenienza e d'interessi politici, a dodici anni circa, come appare da un documento nel quale è ricordato l'anno di fidanzamento, Dante fu promesso a Gemma di Manetto Donati: probabilmente gli era venuto a mancare il padre ed era necessario che si pensasse alla sua sistemazione. Dal matrimonio, celebratosi quando parve adatta l'età degli sposi, nacquero Jacopo, Pietro, Giovanni, Antonia ch'è forse la stessa persona che troviamo monaca col nome di suor Beatrice nel monastero di Santo Stefano degli Olivi a Ravenna. Dei primi studî di Dante non si sa che quanto si deduce dalle sue opere e dalle notizie generali intorno all'educazione e all'istruzione dei fanciulli, ai quali erano accessibili due ordini d'insegnamento, uno a base di aritmetica che avviava al commercio ed alle arti meccaniche, l'altro di umanità che menava all'apprendimento superiore della giurisprudenza, della medicina, delle arti liberali, alla vita civile militante. Ch'egli frequentasse le scuole inferiori, e poi quelle di filosofia, presso i francescani del convento di Santa Croce è parso ammissibile, e non in contrasto con la sua vita avvenire, il che non si può affermare dell'ipotesi avanzata dal Salvadori il quale voleva che gran parte dell'adolescenza Dante avesse trascorsa in qualità di novizio francescano in quel convento. Degli educatori che lo guidarono nessuno lasciò in lui traccia durevole se si eccettui Brunetto Latini la cui « cara e buona immagine e paterna » gli rimase nel cuore, per l'alto insegnamento che dovè trarre da lui se, non pochi anni dipoi, egli ricorda con segni di venera-

zione di aver imparato dal suo maestro « come l'uom s'eterna ». Che durante la giovinezza fosse anche a Bologna dove la fama non solo degli studî di diritto ma anche di rettorica attirava da ogni parte quelli ch'eran desiderosi d'imparare, non si può dire con sicurezza. Certo è che all'infuori delle scuole e dei vari indirizzi, egli riuscì a padroneggiare una dottrina fuori del comune e per i suoi tempi e per quelli di maggiore profondità, di maggiore rigore scientifico, di più vasta e più facilmente accessibile erudizione: « per affaticare lo viso molto, a studio di leggere, in tanto debilitai li spiriti visivi che le stelle mi pareano tutte d'alcuno albore ombrate ». Se alla letteratura classica si avvicinò attraverso gli epigoni di essa, come parve al Vossler che lo deduceva dalla consuetudinaria cultura medioevale, e conobbe Plinio, Frontino, probabilmente anche Tito Livio, solo per mezzo di estratti e di citazioni, seppe in breve tutta a memoria l'*Eneide,* studiò di Ovidio le *Metamorfosi,* di Cicerone quanto era noto ai suoi tempi, Orazio, Lucano, Stazio, Aristotele nelle traduzioni latine come pure il *Timeo* di Platone. Preclusagli, per ignoranza della lingua greca, la conoscenza diretta della civiltà ellenica, in quanto allora c'era di manualisticamente compendiato, adatto alle scuole e ad una istruzione superiore alla comune, il suo ingegno versatile intravide verità e lineamenti storici che devolse dai miti, dalle leggende, dai ricordi letterari tramandati e adulterati nei secoli. Delle letterature più vicine a lui nel tempo, se non ebbe sentore della gallego-portoghese che fu di stretto respiro, nè della castigliana che non dovè superare i propri confini territoriali, conobbe giudiziosamente e con larghezza la lirica provenzale, leggende epiche francesi, la materia romanzesca brettone. Alla filosofia si sollevò con un interesse pressochè mistico; fu più che un curioso di problemi di scienza, di diritto, di medicina, di geografia astronomica, di fisica: talchè si può affermare che non ci fu campo dello scibile ch'egli non indagasse, e che non trovasse nel suo spirito ordine e chiarezza, risposta a tanti quesiti che gli si presentavano, in un mondo considerato dimora non di bruti, ma di intellettuali nati per « seguir virtute e canoscenza ». Ch'egli riuscisse a padroneggiare tutta la scienza del suo tempo non fa meraviglia: prima di tutto, Aristotele e San Tommaso gli danno non solo le basi generali del sapere scientifico ma anche la coscienza stessa dei problemi: inoltre egli conosce le fonti, la patristica per quanto ha rapporto con la dottrina della Chiesa, la pubblicistica medioevale, il diritto canonico, è attento agli indirizzi delle varie scuole, anche delle più lontane com'è quella di Parigi, alle dottrine dei varî ordini e loro successive modificazioni e adattamenti; cosicchè se non potè conoscer tutto direttamente, nulla gli sfuggì di quanto altri pensarono e scrissero sui problemi più specifici e più impegnativi che attirarono il suo interesse.

Questa partecipazione completa alla cultura, attestata dalle sue opere dottrinali e, in sommo grado, dall'opera maggiore, non fu acquisto di una mente solitaria, appartata dal mondo esterno, estranea agli avvenimenti del proprio tempo. La fanciullezza di Dante matura fra eventi straordinari che avranno la loro importanza nella formazione della personalità e della coscienza storica di lui: nel 1273 il convegno a Firenze, per stabilire la pace fra i partiti, di re Carlo d'Angiò, Gregorio X e l'imperatore d'O-

riente Baldovino; la partenza dello sdegnato pontefice e l'interdetto lanciato contro Firenze, lotte tra guelfi e ghibellini in Romagna e in Toscana; cacciata da Pisa del conte Ugolino che coi figli Anselmuccio e Guelfo riparò a Firenze nel 1275 chiedendo protezione, e nuova guerra contro i pisani che furono sconfitti; morte di papi rapidamente succedentisi, Gregorio X, Innocenzo V, Adriano V, Giovanni XXI; tumulti a Siena ed a Pistoia, arresto ordinato da Filippo III di Francia contro tutti gli italiani dimoranti nel suo regno; agitazioni in Firenze durante le quali cominciò a far parlare di sè Corso Donati. La discordia sempre viva tra guelfi e ghibellini si accendeva tra i guelfi stessi: i cittadini si covavano nel cuore la guerra; la superbia, l'invidia e l'avarizia l'alimentavano. Che i Cerchi acquistassero, nel sesto di Porta san Piero, le case ch'erano state dei conti Guidi, era motivo di gelosia e di rodimento per i Donati: le famiglie si guardavano ostilmente, un moto inavvertito di uno poneva in allarme gli avversari che mettevano mano alle spade, ed il sangue scorreva. Dante era tra i quattordici e i quindici anni allorchè il Cardinal Latino, richiesta ed ottenuta la balìa, impose ai dissidenti, molti dei quali tornati dall'esilio, la pace che fu consacrata dal bacio scambiato da cinquantacinque cittadini di una parte e altrettanti dell'altra: il confino era confermato ai piu fieri partitanti, ma con promessa e speranza di pronto richiamo in patria. La nuova costituzione, consigliando rettitudine e giustizia alle magistrature, distruggendo i libri delle condanne politiche e dei bandi, istituiva: un Capitano del popolo assistito dai rappresentanti delle sette arti maggiori, il compito dei quali era il mantenimento dell'ordine; un consiglio generale del Capitano formato da centocinquanta membri (venticinque per ogni sesto) e un consiglio speciale formato di trentasei rappresentanti (sei per ogni sesto), nei quali consigli dovevano intervenire i consoli delle arti maggiori, le capitudini; un governo formato da quattordici anziani « buoni uomini », otto di parte guelfa, sei di ghibellina; il consiglio dei cento. Questo era un ordinamento politico senza base stabile, non c'era unità in un potere concepito quale combinazione meccanica di fattori disparati, e messo su non per la costituzione di un principio attivo e vitale, ma unicamente per neutralizzare i contrasti, rendere impotenti, sia nel consiglio dei quattordici anziani come negli altri, i guelfi di fronte ai ghibellini e viceversa. Quale costituzione neutralizzatrice, comprendente cioè in se stessa una funzione negativa, era adatta a uno scopo provvisorio, solo cioè in rapporto al particolare momento e nel quadro della politica di Niccolò III che, limitando i particolarismi comunali, tendeva ad assorbire, a sottomettere al dominio della Chiesa i comuni della Toscana. Morto Niccolò III, la costituzione del Cardinal Latino crollò: mutate le condizioni che l'avevano resa possibile, « essendo la città di Firenze al governo dell'ordine dei Quattordici buoni uomini, come aveva lasciato il Cardinale Latino, ciò erano otto guelfi e sei ghibellini... parendo ai cittadini il detto ufficio dei Quattordici uno grande volume e confusione, ad accordare tanti divisati animi a uno, e massimamente perchè ai guelfi non piacea la consorteria nell'ufficio coi ghibellini per le novitadi ch'erano già nate, siccome della perdita che il re Carlo aveva già fatta dell'isola di Cicilia, e della venuta in Toscana del vicario dello imperio, e

sì per guerre incominciate in Romagna per lo conte di Montefeltro per gli ghibellini, per iscampo e salute della città di Firenze si annullarono il detto uficio dei Quattordici, e si creò e fece nuovo uficio e signoria al governo della città di Firenze, il quale si chiamarono priori dell'arte » (G. Villani, L. VIII c. 49). Questi priori furono prima tre, poi il numero fu elevato a sei, scelti dalle arti maggiori, uno per ogni sesto. Fu trasformazione senza scosse violente, ma importante, di un istituto già superato: essa innalzò al potere gli uomini più rappresentativi delle famiglie appartenenti all'aristocrazia delle arti, i quali furono eletti in parte più volte, tanta garanzia davano di buon governo e di saggezza: tra i sei eletti nel bimestre successivo al primo esperimento fu Folco Portinari. L'istituzione del Capitano detto « defensor artium » presto assorbì la funzione del Capitano del Comune, nel 1282 esercitata da Paolo Malatesta di Rimini, il quale si dimise un mese prima della scadenza per contrasti avuti col difensore delle arti. Inoltre le corporazioni si militarizzarono per la difesa dell'interno, e le cinque arti mezzane convennero con le sette arti maggiori a votare nei due consigli del Capitano del popolo. Fra questi mutamenti cadde il passaggio per Firenze di Carlo I d'Angiò reduce dalla sconfitta subìta presso Messina: la città lo accolse onorevolmente, egli creò alcuni nuovi cavalieri fra quanti, anche di lontano, erano accorsi a profferirsi nel seguito che avrebbe dovuto accompagnarlo a Bordeaux dove si recava a sostenere il duello al quale aveva sfidato Pietro d'Aragona. Tempi di tranquillo lavoro e di pace si annunciavano per Firenze: le tempeste rumoreggiavano lontano: i priori, chiusi nella Torre della Castagna, vegliavano in permanenza all'ordine e al benessere della città.

Del secondo anno della nuova costituzione fiorentina sono il primo documento a noi giunto della biografia e della raggiunta maggiore età di Dante che « come herede del padre, vende a Tedaldo del già Orlando Rustichelli ogni azione che egli havea reale e personale contro a Donato del già Gherardo del Papa, e sopra certi suoi beni nel popolo di S.ª Maria a Ontignano e di S.º Ambrogio, sopra i quali beni il padre di esso Dante doveva avere da d.º Donato e da Bernardo e Neri fratelli e figliuoli di messer Torrigiano lire 21 », e il primo sonetto col quale Dante apre la serie delle liriche della *Vita nuova* « A ciascun'alma presa e gentil core ». Dante aveva « già veduto per *se* medesimo l'arte del dire parole per rima »: il culto della poesia e dell'arte, saggiato sulle opere degli antichi durante gli anni di scuola e nelle ore di solitario studio, quando pel suo nutrimento spirituale non c'era libro ch'egli non leggesse, gli s'era venuto maturando in quell'ambiente nel quale poetava una schiera di noti verseggiatori e giungeva l'eco delle composizioni che, dalle altre città della Toscana, i poeti si scambiavano e ricercavano, in una nobile gara: Guittone d'Arezzo, Chiaro Davanzati, Finfo del Buono, Monte, Monaldo da Sofena, Pallamidesse, Schiatta di Albizzo, Bonagiunta, Guido Orlandi, Salvino Doni, Ricco da Varlungo, Cione Baglione, Dante da Maiano. La materia e la forma di queste composizioni sostanzialmente non erano diverse da quelle che i poeti della scuola siciliana avevano diffuse, contemporaneamente ai rimatori toscani più avanti negli anni: il tema più frequente era l'amore. Siciliani e toscani avevano dietro di se l'esperienza poetica

dei trovatori occitanici che in maggior parte erano conosciuti e liberamente imitati nei loro motivi e nei loro schemi ritmici, tanto liberamente che la stanza della nostra canzone potè costituirsi e svilupparsi in maniera del tutto diversa da quella provenzale, non solo, ma anche con frequente indipendenza di un rimatore dall'altro, tutti poco ligi alle numerose artificiosità degli occitanici; mentre gli stessi motivi dell'umiltà di fronte alla donna, della gelosia, del desiderio, della speranza, del segreto, della gioia ecc., compiutó il loro ciclo nelle rime di siciliani e di toscani, dove pure si erano atteggiati con una certa indipendenza dagli originali, trovarono più alto svolgimento nella dottrina d'amore guinizelliana, dalla quale prese il suo avviamento la nuova lirica toscana di Guido Cavalcanti, Dante, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Cino. Quando precisamente Dante entrasse in contatto con la lirica occitanica non sappiamo: è presumibile ch'egli conoscesse un numero di trovatori ben superiore a quello dei nomi che cita e ricorda nelle sue opere, Bertran de Born, Arnautz Daniels, Girautz de Borneill, Folchetto da Marsiglia, Peire d'Alvernhe, Bernartz de Ventadorn, Aimerics de Pegulhan, Aimerics de Belenoi, e che la sua iniziazione poetica cominciasse dalla conoscenza, oltre che dei rimatori siciliani e toscani e della dottrina guinizelliana dell'amore, anche dalle liriche occitaniche, nelle quali è già presente quel sentimento vivo della natura che suggerisce un po' sparsamente alla lirica nostra delicate immagini e graziosi quadretti. Ma come svolse secondo le proprie attitudini e l'altezza del proprio ingegno le forme poetiche ereditate dal suo tempo, così rappresentò l'esperienza sentimentale (che accompagnò gli studi degli anni correnti dalla puerizia alla giovinezza, e fu il ricordo tenacissimo sul quale, pur tra cure ed affanni politici e sventure, egli impostò tutta la sua vita di poeta e di pensatore), in maniera del tutto personale e differentemente dagli esemplari che le raccolte di liriche provenzali potevano offrirgli. Quasi alla fine del suo nono anno d'età gli apparve « vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia » una fanciulla la quale, nove anni dopo questa prima apparizione, gl'ispirò il noto sonetto che Dante inviò « a molti li quali erano famosi trovatori in quello tempo » chiedendo la spiegazione di un sogno avuto dopo questo incontro con la fanciulla che, apparsagli « vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade » lo aveva « per la sua ineffabile cortesia » salutato « molto virtuosamente » tanto che a lui sembrò « allora vedere tutti li termini de la beatitudine ». Fra i poeti ai quali Dante inviò il suo sonetto e che risposero per rima ci fu quello ch'ei chiama primo dei suoi amici, Guido Cavalcanti. Quest'uomo insigne, più avanti negli anni del giovane che per la prima volta entrava pubblicamente nell'agone poetico e si poneva a contatto con i rimatori del suo tempo, con una lirica dallo spunto inconsueto, disse allora un sonetto che incomincia « Vedeste, al mio parere, onne valore ». Dante aggiunge che questo fu quasi il principio dell'amicizia quando Guido seppe chi era l'autore del sonetto « A ciascun'alma presa e gentil core ». Quest'amicizia non fu un episodio passeggero della gioventù di Dante: essa fu un evento memorabile per la vita del poeta ed ispirò più tardi uno degli episodi più famosi della *Commedia*.

La giovane donna (molto probabilmente figliuola di Folco Portinari e sposa a Simone de' Bardi) ispiratrice della poesia di Dante morì nel 1290. Questa morte produsse nella coscienza di Dante un traviamento dal quale presto lo trasse il ricordo di lei e dei benefici effetti che nel passato l'apparizione della gentilissima creatura soleva produrre sul suo animo: trasfigurata dalla poesia e dal pensiero, la donna conosciuta nella giovanissima età degli abbandoni fantasiosi e delle speranze d'arte lo sostenne con la rimembranza di se, negli anni delle lotte politiche e delle sventure che al mistico amante erano serbate. L'anno anteriore alla morte di Beatrice, Dante prese parte alla battaglia « aspra e dura » di Campaldino combattuta tra le forze guelfe di Firenze composte di 10.000 fanti e 1600 cavalli e quelle ghibelline di Arezzo composte di circa 8000 fanti e 800 cavalli. Dante era nella schiera dei feditori che sostennero il primo urto degli aretini; in quella giornata, vittoriosa alla parte guelfa, morì, con gli altri capi ghibellini, Buonconte da Montefeltro la salma del quale non si potè trovare dopo la battaglia, che fu poi seguìta da un furioso temporale. Due mesi dopo Campaldino, nell'agosto, Dante prese parte all'assedio di Caprona il ricordo della cui resa consacrò in un episodio dell'*Inferno,* come nel *Purgatorio* quello della rotta ghibellina e della morte di Buonconte.

Intanto, tra sforzi militari e sacrifici finanziari sostenuti da Firenze e difficoltà politiche intercorse dal 1288 al 1292, nelle masse popolari si accentuava un senso di disagio e di malcontento contro la classe magnatizia ritenuta causa principale del malgoverno e della corruzione oligarchica ch'era giunta sino al dispregio delle leggi e alla ruberia dell'avere pubblico. « L'impotenti non erano aiutati, ma i grandi gli offendevano, e così i popolani grassi che erano negli uffici e imparentati con grandi: e molti per pecunia erano difesi dalle pene del Comune in che cadevano » (D. Compagni I c. 5). Gli anni 1293 e 1294 furono caratterizzati dal movimento popolare antimagnatizio che, incominciato già verso il 1290 con avvisaglie circa la procedura da adottare per l'elezione o la sostituzione, in caso di inadempienza, dei Priori, portò all'influenza politica, che si affermò decisamente, del popolo minuto, e al travolgimento della vecchia classe governativa. Delineatosi con un programma contrario agli abusi e alla corruzione praticata e favorita dai « magnati » (grandi, potenti, assistiti dalla ricchezza del denaro e dalle aderenze familiari e politiche; non dunque necessariamente nobili, poichè molti nobili di discendenza, come lo stesso Giano della Bella, Dante Alighieri, e altri, non erano ritenuti magnati, mentre lo erano i grandi e possenti popolani) questo movimento fu persecuzione giuridica contro l'oligarchia magnatizia e dittatura popolare, codificato negli *Ordinamenti di giustizia* del gennaio 1293 con una serie di rigidi provvedimenti ai quali curava di dare effetto Giano della Bella che fu senza dubbio uomo di grandi meriti, ma nell'arte di governo più impulsivo che calcolatore, cedevole più ai moti d'irriflessiva intransigenza che ai consigli di prudente condotta. Questa dittatura popolare, che non è, giova ripeterlo, contro la nobiltà, allarga la lista di coloro i quali, considerati magnati, erano tenuti a dare speciali garenzie, finanziarie e politiche, perchè il governo potesse procedere al risanamento del bilancio ed all'esercizio di tutte le sue funzioni: cosicchè, mentre prima nelle liste dei ma-

gnati erano iscritti non tutti i magnati, ma solo i rappresentanti più cospicui di ciascuna famiglia, ora sono compresi tutti i componenti di esse, e vi sono aggiunti i nomi di coloro che nel frattempo eran pervenuti a una condizione considerata di magnate. Non ci è dato sapere nè se Dante figurasse nelle liste vecchie, nè se il suo nome fosse stato compreso in quelle rivedute ed allargate degli anni seguenti. Sappiamo solo che quando fu travolto il governo di Giano della Bella dai moti del 1295, e il provvedimento, che dalle cariche pubbliche escludeva chi non esercitasse una delle arti, fu sostituito dall'altro del 6 luglio 1295 che escludeva soltanto chi non fosse iscritto in una di esse, il nome di Dante risultava iscritto nella matricola dell'arte dei medici e speziali: talchè dal 1° novembre 1295 alla fine d'aprile del 1296 egli fece parte del consiglio speciale del popolo; il 14 dicembre 1295 fu tra i savi della città chiamati a deliberare sull'elezione dei Priori; dal maggio al settembre 1296 fu del consiglio dei cento. Sono mancanti i verbali dei consigli tenuti dal luglio 1298 al febbraio 1301: tuttavia sappiamo che nel maggio del 1300 fu ambasciatore a San Gimignano per il rinnovo della lega dei comuni guelfi di Toscana e l'elezione del capitano; nel bimestre dal 15 giugno al 15 agosto fu dei priori. Durante quest'ultimo periodo alcuni magnati di parte nera assalirono la vigilia di S. Giovanni i consoli delle arti, donde nacquero moti di reazione e torbidi cittadini che consigliarono alla Signoria d'inviare al confino i maggiori rappresentanti dell'una parte e dell'altra, fra i quali fu compreso quegli ch'era stato il primo amico di Dante, Guido Cavalcanti. La situazione politica del Comune diventava sempre più difficile ed oscura: l'imperatore Alberto d'Austria non era stato ancora riconosciuto nè incoronato: il papa Bonifazio VIII meditava di sfruttare a beneficio della Santa Sede quella vacanza dell'impero e ridurre in soggezione tutta la Toscana: il rinnovo della lega dei comuni guelfi mirava soprattutto a neutralizzare le mene del Papa il quale inviò come suo legato in Firenze il cardinale Matteo d'Acquasparta, ma dovè riconoscere l'insuccesso momentaneo della sua politica accentratrice, se spinse il legato ad atti energici come la minaccia di scomunica e della sospensione dall'ufficio lanciata contro i rettori, i priori ed i consigli, dalla quale minaccia in effetti furono colpiti quelli che erano al governo quando il periodo del priorato di Dante era già scaduto. La discordia aveva pervaso gli animi cittadini: la tempesta che si avvicinava avrebbe richiesto consenso da parte di tutti e prontezza d'azione, tale da opporre alla lusingatrice ma risoluta politica del Papa tutte le forze del Comune legate nella volontà di resistenza, per la salvezza stessa della città e delle sue libere istituzioni. Nell'incerto e torbido periodo intercorso dal suo priorato all'autunno del 1301, Dante fu, prima, del consiglio dei savi, dal 1 aprile al 30 settembre del consiglio dei cento, e il 19 giugno, richiesto del suo parere circa la continuazione del sussidio d'armati da concedere al Papa, votò due volte contro la proposta. Ma il Papa aveva macchinato contro Firenze un'impresa più calamitosa della scomunica: dopo di aver inutilmente cercato di attrarre dalla sua la parte che si appoggiava ai Cerchi, richiese ed ottenne appoggi in quella contraria, fidando soprattutto nell'indomito e fazioso animo di Corso Donati: un principe francese, Carlo di Valois, scendendo in Italia per la conquista della Si-

cilia, avrebbe dovuto indurre alla ragione della Santa Sede la Toscana riottosa. Quando si sparse la notizia della calata del Valese, nell'ottobre del 1301, il Comune di Firenze spedì a Roma tre ambasciatori, fra i quali Dante, che avrebbero dovuto persuadere il Papa Bonifacio VIII di tener lontano dalla città la minaccia di un sormontare della parte nera: Bonifacio rispedì a Firenze due di essi, con l'assicurazione che nulla gli stava più a cuore dell'incolumità e della pace del Comune, sol che esso accettasse e seguisse la politica suggerita dalla Chiesa, e trattenne Dante presso di se. Carlo di Valois intanto era entrato in Firenze: l'azione spiegata dai governanti in questo periodo fu quanto mai incerta e procrastinatrice; la parte avversa colse l'occasione, precedendola nell'intesa col Valese e nella rapidità di decisione. Corso Donati ruppe il confino, il governo fu esautorato e le persecuzioni contro i Bianchi, connivente lo straniero, cominciarono e proseguirono con un ritmo intenso: furono devastate le case, sbandite le persone, imbastiti giudizî sommari contro i cittadini. Fra i primi colpiti fu Dante contro il quale, nel gennaio del 1302, fu pronunciata la sentenza che condannava lui e altri quattro, sotto l'accusa indistinta di baratteria, di sovvertimento della pace, di ostilità al Papa e a Carlo di Valois, alla multa di cinquemila fiorini piccoli, al confino per due anni e all'esclusione perpetua dai pubblici uffici. Dante non si presentò nè a pagare la multa entro il termine stabilito nè a discolparsi, per cui, il 10 maggio successivo, una seconda sentenza lo condannava con altri quindici al bando perpetuo ed alla morte per fuoco se fosse venuto in potere del Comune. Cominciò allora per Dante la vita di esilio durata venti anni la quale non si chiuse che con la morte. Non tutti i particolari biografici di questi anni ci sono noti, nè tutte le dimore che la sorte potè offrire all'errabondo. Nel giugno di quell'anno egli fu a San Godenzo del Mugello per sottoscrivere, con gli altri esuli, lo strumento di malleveria agli Ubaldini per gli eventuali danni nei beni che questi avrebbero potuto soffrire nella guerra da intraprendere contro Firenze; nel 1303 fu a Forlì nella segreteria di Scarpetta Ordelaffi; tra la fine del 1303 e i primi del 1304 a Verona, ospite di Bartolomeo della Scala, nel 1304 dopo il fallimento delle trattative di pace tra i fuorusciti (della cui « Università » Dante era uno dei dodici consiglieri) e il Comune di Firenze, Dante si separò dalla « compagnia malvagia e scempia » degli altri esiliati e fece « parte per se stesso ». Sono ignote le ragioni del dissenso che lo distaccarono, non senza amarezza nè presagi di altri danni, dai compagni di sventura: verosimilmente il carattere di lui mal si accordava con tanti interessi e disegni e propositi quanti erano coloro che per la brama del ritorno, per l'ardore delle vagheggiate vendette contrastavano alle opinioni di lui. Data da questa separazione la seconda, ma breve, sua dimora a Verona presso gli Scaligeri. Per gli anni successivi, un'ombra vela la vita, le azioni, le dimore di Dante: sappiamo che nel 1306 fu nella Lunigiana ospite dei Malaspina; egli dovè errare da una corte all'altra, fermarsi là dove un rifugio gli si offriva con la speranza di sicura quiete e conforto agli studî, ai disegni d'arte e di dottrina, e poi riprendere la dolorosa via, volgersi là dove fiducia di meno ingenerosa ospitalità lo attraesse; e sicurezza di non dover gareggiare con la diversa turba di sollecitatori, nè entrare in contatto con la

volgare sfrontatezza di quanti affollavano le corti. I ricordi lasciati nelle sue opere di questi anni di esilio e di pane incerto sono fra i più dolorosi e scottanti; ma, con l'alto sentimento della vita che lo sorresse, egli superò le umiliazioni alle quali lo stato suo di esule bisognoso lo sottopose; il grande ingegno, gli ardui pensieri, le sublimi fantasie che cominciavano a delinearsi e a prender forma lo collocavano al di sopra di quel mondo ch'egli si apprestava a rappresentare, allargavano il suo orizzonte politico, gli davano coscienza della transitorietà, per quanto dannosa, dei partiti, delle divisioni fra persone viventi dentro le stesse mura, fra città e città, fra nazione e nazione.

La discesa di Enrico VII riaperse l'animo di Dante alla speranza del ritorno in patria. Tutti i suoi tentativi, pacifici e dignitosi quali si addicevano all'animo di lui che nulla aveva da rimproverarsi, al suo passato speso a beneficio del Comune, combattendo quando l'opera del suo braccio era stata richiesta, e discutendo nei consigli cittadini, e negli alti uffici, erano naufragati. Il largo consenso che accompagnava la persona dell'imperatore la azione del quale si annunciava pacifica e apportatrice di bene alle città divise, ai partiti in lotta perenne, alla Chiesa, era per Dante una garenzia della provvida funzione che il monarca avrebbe potuto esplicare in quel periodo critico della vita italiana. Egli aveva frattanto superato il concetto particolaristico e angusto della politica che aveva sino allora coltivato sotto la specie dell'interesse comunale sorgente da una libertà che bisognasse difendere con leghe e combinazioni contro tentativi di manomissione provenienti da leghe e combinazioni opposte. L'esule fiorentino divenuto cittadino del mondo scorgeva la felicità e il benessere del genere umano in una pacifica convivenza delle nazioni rette da un solo monarca assistito dallo splendore della Chiesa: cessati gl'interessi transeunti delle singole comunità che sino allora si erano appropriate « a parte » del simbolo dell'impero, o altre insegne avevano ad esso contrapposte, la pace era assicurata, erano finite le usurpazioni di governo, le rissose fazioni, le sventure degli esilî, le uccisioni cittadine. Con i segni della più festosa gioia egli accolse la notizia di questa venuta: salutò il monarca liberatore e pacificatore del genere umano; invitò i re, i principi ed i popoli d'Italia ad accogliere il novello Mosè per merito del quale i giusti sarebbero stati esaltati, i malvagi confusi, salvi gli oppressi: « Hic est quem Petrus, Dei vicarius, honorificare nos monet; quem Clemens, nunc Petri successor, luce Apostolice benedictionis illuminat; ut ubi radius spiritualis non sufficit ibi splendor minoris luminaris illustret ». Ma Firenze si apprestava alla resistenza e sollevava contro Enrico le terre: ai suoi concittadini « scelestissimis Florentinis intrinsecis » Dante indirizzò una lettera minacciando loro la vendetta di Dio: « Vos autem divina iura et humana transgredientes quos dira cupiditatis ingluvies paratos in omne nefas illexit, nonne terror secunde mortis exagitat, ex quo, primi et soli iugum libertatis horrentes, in romani Principis, mundi regis et Dei ministri, gloriam fremuistis, atque iure prescriptionis utentes, debite subiectionis officium denegando, in rebellionis vesaniam maluistis insurgere?... Che se poi la vostra insolente arroganza vi ha fatti tanto più privi della celeste rugiada come i monti in Gelboè, che non abbiate avuto timore di resistere al decreto dell'eterno senato e che non

ancora si spaventi la vostra baldanza, potrà forse esser tenuto da voi lontano quel timore pernicioso, certamente umano e di questo mondo, ora che si avvicina l'inevitabile naufragio della superbissima vostra schiatta e della vostra lacrimevolissima rapina? Forse che circondati da una ridicola trincea confidate in una qualsiasi difesa? O uomini mal concordi, o accecati da grande cupidigia, a che vi gioverà l'esservi circondati di fossi, aver guarnito la città di baluardi e di torri?... Certo la speranza che inutilmente e irragionevolmente nutrite non avrà giovamento da questo recalcitrare, ma da questo ostacolo la venuta del giusto re trarrà maggior ardore, e la misericordia, sempre compagna del suo esercito, sdegnata fuggirà via; e là dove voi pensate di difendere la bandiera della falsa libertà, cadrete nei ceppi della vera schiavitù... ». Enrico VII indugiava frattanto nell'Italia settentrionale e Dante lo esortava ad interrompere la sua dimora colà, a tralasciare le azioni contro quelle città ribelli: domata Cremona sarebbe insorta Brescia o Pavia, la rabbia si sarebbe riaccesa a Vercelli od a Bergamo: la volpe maligna avvelenava coi suoi labbri il fiume d'Arno, il fiero malanno si chiamava Firenze: « Questa è la vipera che s'è avventata contro le viscere della madre sua, questa è la pecora infetta che col contatto rovina il gregge del suo signore... E veramente con crudeltà di vipera ella si adopera a dilaniare il corpo della madre sua... mentre con perversa sfacciataggine si adopera di provocare contro di te l'ostilità del sommo Pontefice... ». Rumpe moras, egli gridava all'imperatore, mentre Firenze, con la provvisione del settembre 1311 escludeva il nome di lui dall'amnistia concessa ai fuorusciti. Ben presto le speranze riposte da Dante nell'imperatore furono deluse: la temuta ostilità di Clemente V, l'opposizione di Roberto d'Angiò col quale Firenze patteggiava (« regem aspernata legiptimum non erubescit insana regi non suo iura non sua pro male agendi potestate pacisci »), la resistenza del Comune ebbero ragione dei disegni che per breve tempo avevano confortato le sventure dell'esule: in seguito, la morte dell'imperatore chiuse definitivamente questo periodo. Di un ritorno in patria dovè certo correr parola fra Dante e i suoi corrispondenti fiorentini nel 1315 a proposito di una ribandigione decretata dal Comune; della quale però Dante non volle beneficiare perchè disonorevole a lui che quegli anni di amare sventure avevano sempre più confermato nella purezza dei propri sentimenti, nella incolpabilità del proprio operato. Nè volle, nell'ottobre dello stesso anno, accettare la commutazione della pena di morte in quella del confino; egli non si presentò a dare la cauzione richiesta, per cui, il 6 novembre, il vicario di re Roberto pronunciava contro di lui una nuova condanna a morte, accomunando alla sorte del padre quella dei figli considerati prole di ribelle. Nel 1318 Dante prese dimora a Ravenna, ospite di Guido Novello da Polenta, con i figli e, nulla vieta di crederlo, con la moglie; non sappiamo se a Ravenna si recasse da Verona dove certamente, ospite di Cangrande della Scala, fu prima e anche dopo che ebbe scelto il suo ultimo asilo; a Verona, nel gennaio del 1320, alla presenza del clero, discusse la questione, sorta mentre egli si trovava a Mantova, « de situ et figura sive forma duorum elementorum, aque videlicet et terre ». La fama del suo sapere si era già sparsa presso i dotti: le opere dottrinali e i canti della *Commedia* ch'egli

rendeva noti via via che li approntasse a gruppi, gli assicuravano la stima e l'ammirazione delle genti; ma non gli davano quel ch'egli si augurava, iniziando il XXV della terza cantica, cioè che il poema sacro vincesse la crudeltà dei lupi che a lui davano guerra escludendolo dal bello ovile. L'esule era appena tornato a Ravenna da una ambasceria compiuta a Venezia per incarico di Guido da Polenta allorchè, tra il 13 e il 14 settembre del 1321, morì. Fu sepolto presso la chiesa di S. Francesco dove il suo cenere riposa tuttora.

Dalle prime rime che ebbero collocazione nella *Vita nuova* alle altre, da queste alle opere dottrinali quali il *Convivio, De vulgari eloquentia, Monarchia,* alle epistole, alla *Divina Commedia,* l'arte e il pensiero di Dante s'innalzano e si arricchiscono di elementi e di esperienze che trascendono il proprio tempo e riassumono gli aspetti molteplici di un genio universale: l'affinamento della poesia stilnovista nelle liriche dell'opera giovanile e nelle altre, la creazione della prosa dottrinale nel *Convivio,* la prima trattazione scientifica tendente a individuare l'origine dei parlari romanzi, a sistemare i nostri vari dialetti e a creare una lingua illustre comune a tutte le regioni italiche nel *De vulgari eloquentia,* la dottrina di un reggimento politico considerato perfetto dalla ragione e dalla esperienza nel *Monarchia,* la sintesi di tutte le espressioni della civiltà del medioevo rappresentata sotto specie eterna nella *Commedia.*

Tra il 1293 e il 1294 Dante scrisse il racconto della *Vita nuova* intercalandovi le rime (venticinque sonetti, quattro canzoni, una stanza e una ballata) del periodo che va dal giorno nel quale la donna delle sue fantasie giovanili lo salutò « virtuosamente », sino al tempo di poco posteriore alla morte dell'amata. Le rime che celebrano i vari motivi ai quali dettero occasione il pensiero della donna, gli incontri con lei e la necessità di evitare che altri ne conoscesse il nome, sono seguìte dalle dichiarazioni in prosa che sommariamente dividono le parti delle quali ogni lirica consta. La stanza isolata precede immediatamente il racconto della morte di Beatrice. Le liriche che riprendono da questo punto non sono più seguìte ma precedute dalle relative divisioni. Al Rajna parve di scorgere, nell'alternarsi della prosa e della poesia di questo libretto, una imitazione di qualche canzoniere provenzale in cui alcune liriche sono accompagnate dalle « razos », da prose cioè ragionate che spiegano e illustrano i motivi, le occasioni delle liriche stesse e introducono narrazioni biografiche riguardanti i trovatori, le persone, gli avvenimenti dei quali nelle liriche è parola. N. Zingarelli osservò che l'alternarsi di prosa e di poesia è anche nel libro di Boezio il quale lega con elementi autobiografici l'esposizione dottrinale. Da chiunque Dante derivasse questo sistema, che è un elemento esteriore puro e semplice, di scarsa importanza, son da notare in questo libretto l'atmosfera lirica ch'esso crea e mantiene nonostante il frequente suo passare dal racconto in prosa alle rime che son di data anteriore, la immediatezza delle sue evocazioni, la coscienza della continuità, che Dante avverte, da una pagina di vita giovanile alle fantasie ed ai pensieri del presente che, impostati sopra un piano di maggiore consapevolezza, di più intimo impegno, pur sempre da quella ripetono la loro origine, la loro ragion d'essere. Se fosse stata concepita indipendentemente dallo stato attuale di Dante, la

Vita nuova avrebbe rassegnato ricordi freddi, di lontananza e di morte, frammenti autobiografici circoscritti nelle loro occasioni e nel loro tempo, alla maniera stessa delle « razos » dei canzonieri provenzali. Intesa da Dante stesso come premessa della sua condizione spirituale, essa è l'esposizione appassionata dei modi attraverso i quali il mistico amante è giunto alla contemplazione della sua donna, non più viva, non più terrena, ma non per questo meno reale e vicina, divenuta simbolo. Si discute sul significato di questo simbolo, si vuol chiarire cioè se esso rappresenti la filosofia o la grazia illuminante o la sapienza eterna od altro; e ciascuna interpretazione può rispondere a una parte di vero, purchè di questa simbologia non si faccia il carattere e lo scopo unico di tutto il libretto che è sostanzialmente racconto di avvenimenti veri e di altri che la fantasia ha poeticamente trasfigurati. Accettata, come di ragione, la realtà storica di Beatrice, reale è l'innamoramento di Dante per lei, reali i motivi riguardanti la prima e la seconda donna dello schermo, che dovevano difendere la persona della donna amata dalla curiosità altrui, secondo lo stile dell'omaggio poetico consueto, reali il diletto che Dante, dopo la morte di Beatrice, trasse dalla simpatia di « una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra *lo* riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà parea in lei ricolta », e il pentimento del desiderio « a cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione » e il ritorno « con tutto lo vergognoso cuore » al pensiero di Beatrice e della dipartita di lei, precisato nei tre sonetti che nella celebrazione della donna chiudono il racconto, « Lasso! per forza di molti sospiri », « Deh peregrini che pensosi andate », « Oltre la spera che più larga gira ». Si volle vedere nell'ordinamento generale delle liriche rispetto alla prosa una disposizione architettonica, un distanziamento simmetrico da rime a rime, ma la ballata che segue al quinto sonetto, la stanza isolata che segue al sedicesimo e la breve canzone che segue al diciassettesimo non reggono a una costruzione complicata; tutt'al più si potrebbe parlare della disposizione delle tre canzoni maggiori, collocate una dopo il decimo dei componimenti brevi tra sonetti e ballata, l'altra dopo i quattro sonetti seguenti, e la terza ugualmente distanziata, come la prima, da quattro componimenti brevi tra sonetti e la stanza isolata da una parte, e da dieci componimenti tra sonetti e la breve canzone dall'altra. Ma può darsi bene che questa disposizione sia soltanto casuale.

Oltre alle rime intercalate nella *Vita nuova* e alle tre canzoni commentate nel *Convivio,* il canzoniere di Dante ne comprende altre, sparse in vari manoscritti. Non di tutte queste ultime, delle quali molte sono confuse con quelle di altri rimatori, l'attribuzione è concorde. Non ci è rimasta traccia nè del serventese che Dante, com'egli dice nella *Vita nuova* (VI, 2) compose in lode di sessanta donne fiorentine, nè della canzone della quale c'informa in *De vulgari eloquentia* (II, XI, 5) « Traggemi de la mente Amor la stiva ». Senza far entrare nel conto le rime della *Vita nuova* e del *Convivio,* il Barbi giudicò sicuramente autentiche cinquantaquattro liriche (delle quali venticinque del tempo della *Vita nuova*), ventisei di dubbia attribuzione e spurie le restanti, poco più di trenta, che però non difettano di sostenitori, e sono da attribuire a Cino da Pistoia alcune, a

Giovanni Quirini le altre e una, « Fresca rosa novella » a Guido Cavalcanti.

E per la biografia di Dante e per la conoscenza dei motivi che formano il mondo artistico e morale del poeta, queste rime sono variamente interessanti, se non tutte perfette, qualche lirica mostrando anzi i segni più dell'abitudine e dell'applicazione al rimare che di una ispirazione vera e propria. Nelle rime del tempo della *Vita nuova* che anche ci mostrano il poeta in corrispondenza con Dante da Maiano, Guido Cavalcanti, Cecco Angiolieri, Cino da Pistoia, passano immagini leggiadre di sogni, come quelle del sonetto « Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io », visioni primaverili come in « Per una ghirlandetta », dolci figure femminili come nel sonetto « Di donne io vidi una gentile schiera » o come in « Deh, Violetta, che in ombra d'amore », alternate a pensieri di leggiadria come in « Deh, ragioniamo insieme un poco, Amore », e di tristezza come in « Un dì si venne a me malinconia ». Le tre canzoni di questo periodo « La dispietata mente che più mira », « E' m'incresce di me sì duramente » e « Lo doloroso amor che mi conduce » vogliono essere notate per una disuguaglianza di stile e di pensiero che si riscontra tra di esse, in modo speciale tra la seconda che è la migliore delle tre e la terza ch'è di tutte la più fiacca, e mostra i segni più dell'esercitazione che dell'arte. I tre sonetti che Dante scambiò con altrettanti di Forese Donati ci riportano a una manifestazione di vita non esente da scherzi in rima degenerati in insulti che tirano in mezzo donne di famiglia e il parentado, attaccano la vita intima domestica che si vorrebbe sentire rispettata e tenuta in disparte da grossolanità plebee. Le rime così dette « petrose », scritte per una donna che ha « per core un marmo » che « si sta gelata come neve a l'ombra », han fatto pensare a una reale passione di Dante per una donna di duro cuore, a una passione sensuale che il poeta avrebbe sfogata nel suo parlare « aspro », conveniente alla « durezza », alla « natura cruda » della persona amata. Una ragione sufficiente per non ammettere questa ipotesi di passione sensuale e tormentatrice resa nei modi raffinati e sottili, tecnicamente complicati, della lirica occitanica, non esiste, pur se non ci è dato di individuare con precisione il tempo della composizione di queste rime (chi le pone infatti verso il 1296, chi verso il 1307, chi verso il 1310), nè la persona che le avrebbe ispirate. D'altra parte non è da eliminare senz'altro la supposizione ch'esse siano unicamente una prova di capacità tecnica, una lirica interessata soltanto a una determinata maniera di poetare, svestita di ogni intenzione contenutistica; pura forma realizzatrice di una finzione retorica, di una esperienza, mediante la quale il poeta avrebbe voluto dare la prova della propria bravura, della propria eccellenza, in questo come negli altri modi. Altre liriche sono d'amore, dottrinali e allegoriche; del tempo dell'esilio sono le due canzoni, « Tre donne intorno al cor mi son venute » che al Carducci parve « la più fortemente e imaginosamente sentita, la più largamente e altamente intonata, la più solidamente e leggiadramente costrutta » e « Doglia mi reca » nella quale Dante celebra la « drittura » e dalla quale prende motivo per definirsi in *De vulgari eloquentia* poeta della rettitudine.

Quando dovè aver trascorso già parecchi anni in esilio, Dante incominciò il *Convivio*, come appare da riferimenti a persone in esso contenuti e dal c. 3 del

primo trattato, là dove, lamentando di essere stato gittato fuori del « dolce seno nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo de la vita mia, e nel quale... desidero con tutto lo cuore di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che m'è dato », egli aggiunge di essere andato « per le parti quasi tutte a le quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando » mostrando contro sua voglia « la piaga de la fortuna che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata », di essere stato « legno sanza velo e sanza governo portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade ». L'opera doveva essere costituita di quindici trattati, uno d'introduzione generale e quattordici di commento ad altrettante canzoni « sì d'amor come di vertù materiate », ma si arrestò ai primi quattro, nei quali furono illustrate le canzoni « Voi che intendendo il terzo ciel movete », « Amor che ne la mente mi ragiona », « Le dolci rime d'amor ch'i' solia », secondo i quattro sensi, per i quali « le scritture si possono intendere e deonsi esponere », letterale, allegorico, morale, anagogico, « cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora sia vera eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'etternal gloria ». Nell'introduzione generale, affermato che tutti gli uomini, naturalmente, desiderano di sapere, perchè « la scienza è ultima perfezione de la nostra anima », e che si vuol venire incontro alla misera vita di coloro che di questa nobilissima perfezione sono privi, chiarendo e commentando le canzoni aventi « d'alcuna oscuritade ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado », Dante prima stabilisce l'unità, la continuità tra la poesia e il suo pensiero, tra la vita giovanile con le sue fantasie d'amore e di virtù e la vita matura con le sue esigenze filosofiche e dottrinarie, di affinamento intellettuale e di perfezione morale; poi passa a dimostrare le ragioni per le quali lo strumento espressivo di un pensiero dottrinario possa e debba essere, invece del latino, il volgare. Questo, consigliato da « pronta liberalità », è sconsigliato da molti per mancanza di discernimento, per maliziata scusa, per cupidità di vanagloria, per invidia, per viltà di animo, cioè per ignoranza, ma per giustificare la propria insufficienza, per desiderio di conquistare, usando il volgare altrui, quella fama che essi non possono conquistare usando il proprio, per invidia verso coloro che il volgare proprio usano eccellentemente, per pusillanimità la quale induce a stimare poco le cose proprie e le altrui assai « e tutti questi cotali sono li abominevoli cattivi d'Italia che hanno a vile questo prezioso volgare lo quale s'è vile in alcuna cosa, non è se non in quanto elli suona ne la bocca meretrice di questi adulteri ». Nei trattati che seguono, introducendovi solo di rado l'interpretazione morale e quella anagogica, sono esposti il senso letterale e quello allegorico delle canzoni, con riferimenti a problemi di politica, di metafisica, di astrologia, di etica, come sull'origine e sull'essenza dell'anima, sulla configurazione dei cieli, sull'« altezza de la imperiale autoritade », sulla nobiltà. Ligio alla dottrina della Chiesa, Dante si richiama molto spesso all'autorità di Aristotele e di S. Tommaso sulle orme dei quali disserta, talchè non si può dire che, scientificamente, la sua opera apportasse qualche avanzamento nel campo del pensiero medioevale, o spiccasse per ardimentose

intuizioni. Lo stesso metodo espositivo, scolasticamente sillogistico, a digressioni distinte l'una dall'altra e continue, riesce freddo e pesante. A questo si aggiunga la natura, qual'era nella intenzione di Dante, dell'opera che non voleva esporre una dottrina organica, ma raccogliere, secondo l'occasione fornita dalle liriche, nozioni scientifiche, dimostrazioni di verità accessibili ad un vasto pubblico di discenti. Com'è naturale attendersi dall'ingegno di Dante, ci sono pagine nelle quali con la materia s'innalza lo stile; quando la passione si ravviva, la tecnica dello scrivere supera le consuete norme rettoriche che regolavano con ben congegnati artifici la prosa volgare. Dante è il primo che, mirando a un tipo di prosa scientifica sia riuscito concretamente a dare la dimostrazione della nobiltà e della vitalità del suo volgare, della capacità di questa lingua nell'esprimere i più ardui concetti di scienza, dopo di averne teoricamente affermata la dignità, collegandola alle origini stesse della generazione e della vita, come la prima e più immediata manifestazione del nostro essere che « con li parenti e con li propri cittadini e con la propria gente » stabilisce i suoi rapporti attraverso il linguaggio « lo volgare proprio: lo quale è non prossimo, ma massimamente prossimo a ciascuno » sostanza viva, connaturata al nostro pensiero. Nelle pagine di più vivo sentimento egli non poteva meglio tener fede all'elogio, col quale aveva terminato il primo trattato, della propria loquela, allorchè, al disopra di ogni concezione naturalistica e pedagogistica, gli si presentava, misteriosamente e religiosamente, la funzione della parola come mezzo espressivo di tutto l'essere: « Questo mio volgare fu congiugnitore de li miei generanti che con esso parlavano...; perchè manifesto è lui essere concorso a la mia generazione, e così essere alcuna cagione del mio essere ». Così il linguaggio investe tutto l'uomo che con esso s'innalza ai gradi della conoscenza. « Deliberando, interpretando e questionando » esso ci rivela a noi stessi che siamo il mezzo della sua « stabilità ».

Incominciato prima del *Convivio*, il *De vulgari eloquentia* fu finito nelle parti che Dante riuscì a compiere, cioè sino al XIV capitolo della parte II, non sappiamo con precisione dove nè quando. Che dovesse constare di sole quattro parti è opinione corrente ma non sicura. L'uso del latino in quest'opera è giustificato dalla natura stessa della materia trattata, che è di dottrina somministrata non agli indotti come coloro ai quali si rivolge il *Convivio*, ma a tutta la schiera degli spregiatori del volgare, ritenuto da essi inadatto all'espressione dei sentimenti e dei pensieri alti e solenni, degli argomenti, oltre che di arte, di scienza. Si può con sicurezza affermare che, nelle parti incompiute, Dante avrebbe trattato della prosa volgare e delle sue varie divisioni. A differenza del *Convivio*, questa è un'opera che si presenta ordinata ed organica nel suo insieme, con un disegno chiaro che Dante svolge per gradi e con grande impegno scientifico. Nel primo libro, illustrata l'origine del linguaggio che nel primo uomo creato da Dio fu nobilissimo e perfettissimo, come la persona, e, a simiglianza del genere umano decaduto dalla sua dignità, si corruppe e confuse in più lingue quante furono le nazioni che si sparsero per i continenti, tratta delle successive corruzioni alle quali, col passar dei secoli, queste lingue andarono soggette. Nei vari popoli che abitarono la terra, gli Europei « ydioma secum tripharium attulerunt; et

afferentes hoc alii meridionalem, alii septentrionalem regionem in Europa sibi sortiti sunt; et tertii, quos nunc Grecos vocamus, partim Europe, partim Asie occuparunt »: quelli che si stanziarono tra l'Italia e l'Atlantico parlarono una lingua che presentemente è tripartita, « nam alii *oc,* alii *oïl,* alii *sì,* affirmando locuntur », ma fu anticamente unica, senza dubbio alcuno, « quia multa per eadem vocabula nominare videntur, ut Deum, celum, amorem, mare, terram, est, vivit, moritur, amat, alia fere omnia ». Questa lingua, unica a tre nazioni, (Dante estende la lingua d'*oc* alla Spagna) fu nobile e perfetta: delle tre lingue derivate da essa quella che più le si accosta è l'italiana, per nobiltà e perfezione. Dante lo conclude dal rapporto tra le lingue romanze considerate in atto, cioè come strumenti espressivi non di forme grammaticali, ch'è opera di studio, nè di modi comuni e plebei, ma di documenti letterarî nei quali si dispiega la natura più elevata dei parlanti. Ma che cosa è veramente, e in quale parte delle varie regioni italiche risiede questa lingua italiana, questo « vulgare latinum » nella sua espressione più nobile? E' il volgare illustre, sublime per dottrina, « vulgare... sublimatum magistratu et potestate » che « suos honore sublimat et gloria »; cardinale, perchè, a simiglianza dell'uscio che si volge sul cardine, « et universus municipalium vulgarium grex vertitur et revertitur, movetur et pausat, secundum quod istud, quod quidem vere paterfamilias esse videtur »; aulico, cioè regale, curiale, perchè « quicquid in actibus nostris bene libratum est, curiale dicatur », essendo la « curialitas nihil aliud quam librata regula eorum que peragenda sunt ». Ma una lingua siffatta non risiede in nessuna parte delle varie zone linguistiche nelle quali Dante divide il territorio italiano, nè in quelle del versante tirreno nè in quelle del versante adriatico; non nel dialetto romanesco « ytalorum vulgarium omnium turpissimum », nè dentro le numerose varietà anconetane, toscane, emiliane, genovesi, milanesi, veneziane, pugliesi, siciliane. La lingua illustre è il risultato di uno studio tendente ad eliminare quanto di plebeo, corrotto, inelegante, disarmonico è in tutti questi dialetti, in modo da costituire un tipo unico di espressione letteraria che sia di tutti, e di nessuno in particolare, « quod in qualibet redolet civitate nec cubat in ulla ». Questo volgare si conviene: 1) soltanto ai poeti eccellenti; 2) alle materie più alte quali sono « armorum probitas, amoris accensio et directio voluntatis » o corrispondenti alle tre energie dell'anima, vegetativa, animale e razionale; 3) alla più nobile delle forme metriche, cioè alla canzone. Alle materie su indicate, dei tre stili, tragico, comico, elegiaco, si addice solo il tragico che consiste di pensieri gravi, di solenne costruzione, di alti versi e vocaboli eccellenti. Il trattato è interrotto là dove Dante, chiarito il suo concetto della canzone, dopo di aver discusso della stanza, dei rapporti di questa con la musica, delle sue partizioni, della rima, aveva toccato del numero dei versi e delle sillabe.

È probabile che la più organica e compiuta, delle opere minori di Dante, *Monarchia,* sia stata scritta fra il 1310 e il 1312, quando cioè la discesa di Enrico VII ravvivava le polemiche politiche circa l'essenza e i fini dell'impero, i suoi diritti, i suoi rapporti con la Chiesa ecc. In rapporto al pensiero stesso di Dante che dell'impero aveva trattato nel *Convivio,* la tesi non era una novità, se

pure lo era in rapporto alla pubblicistica medioevale che egli mostra di ritenere inferiore, per concezione, alla sua opera. Divisa in tre libri, questa tratta: 1) della necessità che la monarchia universale intenda al supremo benessere del genere umano, ch'è l'attuazione dell'intelletto speculativo e pratico; 2) del giusto diritto per il quale il popolo romano esercitò l'impero fra gli altri popoli della terra; 3) dei rapporti tra l'imperatore romano e la Chiesa. Il mezzo perchè il genere umano consegua il suo fine supremo è la pace universale: ora, nessuna potestà può mantenerla e garantirla più di quella ordinata a reggere e governare le cose terrene, a simiglianza della potestà divina alla quale l'universo intero è subordinato ed obbedisce. Ottimo reggimento è quello nel quale dominano la giustizia equamente amministrata ai popoli, la libertà che non è disgiunta dal concetto di stato perfetto, l'unità della volontà conferita al monarca che regola le altre secondo lo spirito delle leggi. La nascita del figliuolo di Dio, che volle venire al mondo regnante Cesare Augusto, manifesta la legittimità della monarchia universale che aveva sede nel popolo romano: nè questo fu il solo segno della volontà divina, che si annunciò durante la storia di Roma e del suo impero con una serie di miracoli, con una catena ininterrotta di opere rivelatrici, delle quali la più significativa è la lunga guerra, vero giudizio di Dio, che il popolo romano sostenne contro gli altri popoli, uscendone vittorioso. Peraltro, quest'opera di rivelazione il figlio di Dio volle provarla come alla nascita così alla sua morte, riscattando, sotto il segno dell'impero, il peccato di Adamo, e dando a cotesto riscatto ampia, piena, solenne autorità giuridica. Chè, se l'impero romano non fosse esistito di diritto, voluto e approvato da Dio, la condanna inflitta nella persona di Cristo a nome e per mandato dell'autorità imperiale sarebbe stata illegittima, e dunque inutile la morte, non avvenuto il riscatto del peccato. Il terzo libro procede con una serie di confutazioni rivolte a coloro i quali negano che l'autorità derivi all'impero direttamente da Dio: cioè al Papa, ai decretalisti, a quelli che per affermare i diritti della Chiesa puntavano sulla donazione di Costantino. Dante smonta le argomentazioni contrarie alla sua tesi: non sussiste il concetto della diversa dignità del sole e della luna rispettivamente simboli della Chiesa e dell'impero, perchè se la luna riceve luce dal sole non per questo ripete da esso la propria essenza; non sussiste quello di una eccellenza giuridica del papato, tratta: 1) dal rapporto tra la tribù di Levi e la tribù di Giuda; 2) da Samuele che consacrò e depose Saul; 3) dal diritto concesso a Pietro di legare e di sciogliere; 4) dal possesso delle due chiavi e delle due spade. Quanto alla donazione di Costantino, la Chiesa non aveva idoneità a ricevere potenza e beni temporali, « per preceptum prohibitivum, ut habemus per Matheum sic: nolite possidere aurum, neque argentum, neque pecuniam in zonis vestris etc. ». La Chiesa non poteva ricevere, nè Costantino poteva alienare. « Poterat tamen Imperator in patrocinium Ecclesie patrimonium et alia deputare, immoto semper superiori dominio, cuius unitas divisionem non patitur. Poterat et vicarius Dei recipere non tamquam possessor, sed tanquam fructuum pro Ecclesia pro Christi pauperibus dispensator... ». L'impero ebbe autorità indipendentemente dalla Chiesa e questa nè ebbe potere da Dio, nè potere alcuno trae dalla sua essenza o da consentimento

di alcun monarca, di dare autorità all'imperatore. Cristo affermò che il suo regno non è di questo mondo: la Chiesa deve esemplare la sua vita su quella di Cristo, indirizzare gli uomini, secondo la rivelazione, alla beatitudine celeste, mentre è ùfficio dell'imperatore la felicità terrena del genere umano. Non bisogna peraltro intendere che il Principe romano sia del tutto indipendente dal Pontefice romano: la felicità terrena essendo in certo modo ordinata alla beatitudine celeste, Cesare usi verso Pietro quella riverenza che il figlio deve al padre.

Com'è naturale, quest'opera di Dante fu, sin dal suo apparire, oggetto di fiere opposizioni: essa riaccendeva la vecchia polemica, pur non apportando alla tesi ghibellina un sostegno nuovo, più saldo e sicuro delle antiche argomentazioni di cancellieri e giuristi. C'era in Dante un'aspirazione fervente alla pace universale, alla fine dei dissidî, dei piccoli e grossi conflitti, alla dirittura e alla castità della Chiesa che giostrava con armi terrene rinfocolando odî tra comuni e tra nazioni: soprattutto c'era un bisogno alto di vedere restaurata la legge, personificata in un tutore universale che ne imponesse l'applicazione. Il libro interpretava lo stato di disagio prodotto dal dissidio tra i due supremi poteri, non costruiva un sistema politico nuovo e durevole; quand'anche lo avesse fatto, le sue premesse lo avrebbero condotto lontano dalla realtà presente.

Non possediamo tutte le *Epistole* che Dante, senza dubbio in numero di gran lunga superiore a quello rimastoci dovè scrivere, specie nel tempo del suo esilio. Nè completo è l'accordo riguardante l'autenticità di alcune di quelle rimasteci, come per es. di quella, ch'è la più controversa, diretta a un amico fiorentino, sulle condizioni proposte all'esule per il ritorno in patria, e dell'altra, discussa non però quanto la prima, a Cangrande della Scala di dedica generale e offerta di alcuni canti del *Paradiso*. Eccettuate le letterine che Dante scrisse per conto della Contessa di Battifolle all'Imperatrice Margherita consorte di Enrico VII, letterine d'occasione quali un segretario potrà redigere per conto di signora a signora, le altre sono variamente notevoli, riferentisi ad avvenimenti e persone importanti, e per la vita di Dante e per la storia dei suoi tempi. La lettera al cardinale Niccolò da Prato, scritta a nome del consiglio della « Universitas » dei Bianchi esuli e del loro capitano, è, fra tutte del gruppo, la meno personale, perchè la meno impegnativa: si contengono generiche assicurazioni di obbedienza, speranza di pace e di accordo, di cui il cardinale s'era fatto promotore fra i Neri dominanti in Firenze ed i fuorusciti. Per quanto occasionale, la lettera ai conti di Romena per la morte dello zio loro Alessandro, apre un penoso spiraglio sulla vita dell'esule che, ridotto in povertà, si scusa di non aver tanto da poter decorosamente intervenire alle esequie. Le lettere di natura più interessante, non solo per la materia ma anche per lo stile, sono quella indirizzata « ai re principi e popoli d'Italia » per la discesa di Enrico VII, l'altra « agli scelleratissimi Fiorentini di dentro », che lo scrittore vitupera aspramente per l'opposizione da essi manifestata e organizzata all'impresa dell'imperatore, la terza ad Enrico VII, esortato ad abbandonare senza indugio l'Italia Settentrionale e muovere contro Firenze che è veramente e solamente la radice del male da cui la penisola intera è afflitta; infine l'altra ai cardinali italiani riuniti in conclave per l'elezione di

un papa che salvi Roma, l'Italia, l'umanità. In queste lettere ricche di spiriti profetici, Dante parla come un ispirato; il frasario biblico, il formulario della Chiesa, i ricordi storici, si affollano tra le calorose esortazioni, le fiere reprimende, le minaccie: un parlare immaginoso, tutto simboli e figure, non allenta la sua tensione se non allora quando il periodo, secondo i dettami del « cursus » si adagia e quasi si placa nella clausola. Peraltro questo calore profetico ha il suo corrispondente nella *Commedia* animata dallo stesso spirito, dalla stessa fede, partecipe della stessa speranza, ch'è la riabilitazione della società contemporanea mercè i due distinti reggimenti della spada e del pastorale, causa di corruzione dacchè furono congiunti, dacchè « la ricca dote » ha sviato il papato che col suo tristo esempio guida il mondo alla rovina. L'epistola a Cino da Pistoia accompagna il sonetto « Io sono stato con amore insieme », quella al marchese Moroello Malaspina la canzone « Amor da che convien pur ch'io mi doglia ».

Le due *Egloghe* furono dirette a Giovanni del Virgilio che da Bologna, dove insegnava, rivolse un carme al poeta, verso la fine del 1319, esortandolo a comporre in latino un poema che i dotti potessero ammirare: materia degna della sua arte non mancava, quale la discesa di Enrico VII, la disfatta dei Guelfi, i Padovani « laceratos dente molosso », l'impresa navale della flotta partenopea contro Genova. L'ammiratore lontano aveva speranza di presentare ai ginnasî plaudenti il poeta incoronato d'alloro e da lui si attendeva un consenso che gli confermasse la speranza. Dante rispose con una immaginazione pastorale, promettendo d'inviare all'ammiratore, che spregiava il volgare, dieci canti, testè compiuti, del suo poema dal quale soltanto dichiarava di attendersi l'alloro, nella sua Firenze. Cogliendo pretesto dalla finzione pastorale e continuandola, Giovanni del Virgilio augurava che si compisse il voto espresso dall'esule, lo invitava a recarsi a Bologna dove molti, bramosi d'imparar da lui, l'attendevano. Dante rispose che, pur desideroso di recarsi a Bologna e visitare il suo ammiratore dai versi del quale si sentiva piacevolmente commosso, era trattenuto dalla paura del feroce e orrendo mostro Polifemo, cioè dei Neri dominanti in Bologna. La corrispondenza ha spunti leggiadri: è un frammento realistico di vita che par quasi esemplato sull'episodio di gentilezza che fra Stazio e Virgilio si svolge nel Purgatorio, con l'identico richiamo all'amore generato da ammirazione, da una parte, e con la benevola condiscendente simpatia, dall'altra.

La *Questio de aqua et terra* la cui autenticità, attualmente accettata da tutti, è stata a lungo posta in dubbio, discute la tesi se l'acqua, nella sua sfera sia, in qualche parte, più alta della terra emersa. Dante parlò « in inclita urbe Verona, in sacello Helene gloriose, coram universo clero Veronensi » sostenendo e dimostrando che, in qualunque suo luogo, la terra scoperta è più alta di qualunque punto della distesa del mare.

Incipit Comedia. Che Dante, morta Beatrice, tornato a lei col pensiero dopo la « breve vanitade » degli occhi suoi che si dilettarono della donna gentile, meditasse di scrivere in onore di lei un'opera che fosse cosa nuova, è annunciato nelle ultime parole del libro giovanile: « apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io po-

tesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna ». Non si può certo da questo inferire che l'intero disegno e l'ordinamento particolare del poema fossero già chiari nella mente di Dante, con quello che risultò in definitiva il suo mondo intenzionale, frutto di un'esperienza matura, di lungo studio, di lunghe meditazioni e conclusioni sulla natura umana, sulla storia dei popoli, delle istituzioni politiche, del cattolicesimo, del papato. La prima ispirazione, se veramente risale, com'è fuor di dubbio, all'accenno della *Vita nuova,* dovè piuttosto abbracciare un'opera che fosse celebrazione ed esaltazione della donna benedettissima, trasfigurata in un simbolo, anzichè la potente visione della vita ultraterrena con le sue varie schiere di dannati, con le sue teorie di penitenti, con i suoi cori di beati, fra i quali se Beatrice è presente, prima come aspettazione e speranza, infine come guida al volo tra una sfera e l'altra, non ha che una funzione secondaria, posta in rilievo negli accenni di Virgilio, durante le due prime cantiche, e dalla mediazione ch'ella poi esercita tra l'umano e il divino, sorvolando col suo fedele i nove cieli. Del vago disegno della prima ispirazione non dovè restare che quanto è svolto negli ultimi canti del *Purgatorio,* l'apparizione di Beatrice che appaga « la decenne sete » dell'uomo che l'aveva compianta morta e poi aveva volto i « passi suoi per via non vera - imagini di ben seguendo false », l'aspro rimprovero di lei, la confessione e il pentimento di Dante, in seguito il volo verso l'armonioso mondo della sempiterna luce, la visione finale della donna assisa beata nella corona degli spiriti. Gli anni dell'esilio conferiscono a questo disegno uno svolgimento più vasto, un contenuto più alto, che Dante attinse direttamente dalla conoscenza, che veniva compiendo, del mondo e degli uomini, dalle solitarie speculazioni, dagli studi assidui; sicchè dalla sua fantasia scaturì come una storia poetica dell'umanità alla quale posero mano e cielo e terra, non soltanto la lode di Beatrice, ma il poema dei tre regni, del peccato, della penitenza, della beatitudine, della materia e dello spirito, dell'umano e del divino fra i quali, col Purgatorio, la storia in atti del mistero della salvazione largita agli uomini dal sangue del figliuolo di Dio.

La composizione della prima cantica si può, con molta vicinanza al vero, collocare dal 1307 al 1310; dal 1310 al 1313 quella della seconda; ambedue le cantiche furono rese note vivente il poeta il quale, della terza, che fu conosciuta per intero soltanto dopo la morte di lui, inviò alcuni canti a Cangrande della Scala con l'epistola di dedica, altri promise a Giovanni del Virgilio. *Comedia* chiamò Dante il suo poema, per la qualità del volgare usato, per lo stile, e per la materia rappresentata ch'è l'opposto della tragica la quale, celebrando fatti solenni di guerra, di amore, di rettitudine, richiede che il poeta usi il « vulgare illustre » e uno stile alto « summus stilorum » distinguentesi dal comico e dall'elegiaco, oltre che per varie caratteristiche, per l'« excellentia vocabulorum ». Per primo il Boccaccio chiamò « divina » la *Commedia* nel *Trattatello in laude di Dante,* per affermare la straordinaria essenza del capolavoro ch'egli tanto ammirava; apparso molti anni dipoi, nel 1555,

sul frontespizio di una edizione veneziana, l'aggettivo rimase definitivamente e universalmente legato al primitivo titolo dantesco.

Traendo il metro del suo poema dal sirventese popolaresco che si adattava alla materia allo stile ed alla lingua non solo della prima cantica, ma anche delle altre nelle quali, nonostante le « migliori acque », la lingua specialmente è pur sempre dello stile « inferiore », cioè di vocaboli non appartenenti al volgare illustre, che rifugge da « vocabula puerilia » come *mamma, babbo* etc., o « silvestria » come *greggia* e *cetra,* o « urbana lubrica » come *femina* e *corpo,* mentre questi ed altri (*porco* e *porci* per es.) hanno luogo nel *Paradiso* stesso, Dante immagina di compiere, durante la settimana di passione del 1300, un viaggio nei tre regni del peccato, della penitenza, della salvazione. Questo simbolico viaggio è descritto in cento canti (trentatre per ogni cantica, più uno d'introduzione generale) che rappresentano un multiplo del numero perfetto qual'è il dieci, come il tre delle cantiche corrispondenti ai regni, e il trentatrè, che n'è il multiplo, di ciascuna cantica, simboleggiano la Trinità. Immaginato quale un immenso baratro che s'apre sotto la crosta terrestre dell'emisfero boreale, l'Inferno digrada via via verso il centro della terra dov'è confitto Lucifero; il Purgatorio, alla base del quale Dante e Virgilio accedono attraverso un canale che si parte dal centro della terra, mentre i penitenti vi sbarcano dal mare, è concepito quale un monte che si elevi dalle acque dell'emisfero australe, terminato, alla sua cima, dal Paradiso terrestre, donde il mistico viatore, con Beatrice che sostituisce Virgilio scomparso, spicca, mercè la virtù dello sguardo di lei, il volo verso le sfere superne, girevoli e concentriche alla terra. Il volo ha termine al di là di esse, nel cielo immobile dell'empireo, sede visibile di Dio e degli angeli, e sede effettiva dei beati. Che in questa concezione e divisione fisica del suo mondo Dante abbia apportato maggiore o minore originalità degli altri poeti e rimatori e narratori, non è problema che interessi. L'antichità classica con Omero e Virgilio, il Medioevo con la *Navigazione di S. Brandano,* il *Purgatorio di S. Patrizio,* la *Visione di Tundalo,* la *Visione di S. Paolo,* il *De Babilonia civitate infernali* e il *De Jerusalem celesti* di Bonvesin de la Riva, avevano dato una letteratura abbondante per ciò che riguarda e l'architettura generale del mondo ultraterreno e una tal quale distribuzione di pene e di godimenti.

Ma in questo mondo informe e appena abbozzato Dante apporta organicità e armonia architettonica, idealmente collegando i tre regni tra di loro, armonizzandoli nella distribuzione delle pene, dell'espiazione, dei gaudi. I nove cicli sferici che, dentro l'infinito cielo immobile (dove han sede effettiva i beati) abbracciano tutto l'universo, girano intorno a un asse immaginario che tocca Gerusalemme, il centro della immobile terra, il centro del Paradiso terrestre, della mistica rosa, dei nove cerchi angelici donde si irradia la luce di Dio. Alla generale divisione dell'Inferno in nove cerchi dove i dannati sono puniti per peccati d'incontinenza, di malizia, di matta bestialità, corrispondono la divisione del Purgatorio dove i penitenti espiano colpe prodotte da malo amore, da scarso buon amore, da eccessivo buon amore, e quella del Paradiso in nove cieli, dove sono temporaneamente distribuite, perchè Dante abbia una visione sensibile del

grado di beatitudine, le anime santificate che il loro amore verso Dio ebbero sulla terra turbato da affetti mondani, o manifestarono con vita attiva, e con vita contemplativa.

Delle tre cantiche l'*Inferno* è quella del peccato in atto, che i dannati trascinano seco a guisa di condanna eterna, come manifestazione caratteristica del loro essere. Se Dante pone in rilievo la loro pena — e si può dire che talvolta egli calchi su questo, come a proposito degli eresiarchi e loro seguaci, dei suicidi, dei ladri, dei falsari, dei traditori, quasi per una ostentazione di virtuosità immaginativa che d'altronde intensifica il concetto di « contrappasso » inerente alla pena —, l'idea morale che presiede a questo vario mondo della umanità inchiodata al suo peccato è appunto quella di una natura senza lume, imperfetta e mostruosa, la quale non si annuncia altrimenti che con gli aspetti definitivi impressi in lei dalla colpa. Da questo punto di vista l'Inferno è un mondo senza svolgimento, è un punto di arrivo e simultaneamente di arresto, il mondo della corruzione senza possibilità o speranza di mutamento; per compenso vi è rappresentata in estensione tutta l'umanità inferiore che la ragione sottomise al talento e affinò nel male e perseverò in questa cecità dell'intelletto, nella prima morte che le chiuse la grazia illuminante di Dio, a lei ignoto o da lei bestemmiato e calpestato, nelle sue creature e nelle sue opere. Di questo mondo in totale sfacelo Dante non è spettatore o testimone indifferente che altro non rassegni all'infuori della colpa e della pena; ma non per questo occorre inferire ch'egli ne sia giudice, come vien fatto di pensarlo quando apostrofa, per es. papa Niccolò III, o quando « per la cuticagna » stringe il capo di Bocca degli Abati, o allorchè non osserva la promessa giurata a frate Alberigo. Contro questi episodi di durezza stanno gli altri nei quali la colpa dei dannati è ingentilita, e la condanna è vista pietosamente, p. es. a proposito di Francesca e di Paolo, oppure è lasciata controluce, p. es. nel colloquio con Cavalcante, nell'incontro con Ser Brunetto, nella visione del tormento degli indovini. L'importanza della sua presenza nell'Inferno è costituita principalmente dal rapporto, che la persona di lui rappresenta, con questo mondo della perdizione: egli è il termine vivente dentro il quale si agitano gli stessi germi di perdizione che di tanta parte dell'umanità fecero degli sciagurati, ma rimasto per sua fortuna al di quà del limite fatale che lo avrebbe travolto se la ragione non lo avesse soccorso. Pertanto non si assume veste per giudicare: è un uomo vivo fra uomini « rimorti », ma rappresentati tuttora vivi al peccato e ai pungenti ricordi della vita, del dolce lume della terra, e si lascia trasportare dalle proprie passioni per apostrofare, inveire, spregiare. Il mondo ch'egli attraversa è lo specchio ultraterreno di quello che ha lasciato, con gli uomini di parte, gli omicidi, gli ipocriti, i barattieri, i falsari, i traditori. È la proiezione in eterno di una società della quale ha tratto esperienza e giudizio, che per lui è storia, sia per quanto riguarda i rapporti giuridici tra gli uomini, sia per quanto riguarda i rapporti tra essa e il sommo bene, creatore della natura, costitutore dell'ordine universale al quale la società contravviene. Grazie al temperamento artistico di Dante, quel che di antiartistico poteva comportare la materia stessa, col suo allegorismo che tanta parte della mentalità medioevale pervade e con

la serie di episodi descrittivi interessati a priori ad un giudizio morale, impegnati ad un fine che è senza dubbio di edificazione del genere umano perchè questo si ravveda, si risolve poi in un elemento di gran valore. Quel che parla alla nostra fantasia è la straordinaria forza creatrice di Dante che ha affollato questo mondo scultoreo di figure potenti, che ha dato ai loro sguardi, ai loro gesti, ai loro movimenti, alle loro parole i segni indelebili della vita.

Che « per correr miglior acqua » egli si liberi con letizia da questo regno, accingendosi a cantare il secondo « dove l'umano spirito si purga » prima di salire al cielo, è annunciato dalla enfatica introduzione al *Purgatorio.* Dante aveva sostenuto una fiera lotta sì della vista, sì del sentimento. Molte pene avevano superato l'immaginazione umana. La moltitudine dei dannati e le « diverse piaghe » erano state a volte siffatte che, per darne un'idea approssimativa, la sua mente aveva fatto ricorso ai feriti e ai mutilati delle guerre più omicide, dalle antiche alle moderne, o alle infezioni « delle marcite membre » degli spedali « di Valdichiana, tra il luglio e il settembre - e di Maremma e di Sardigna ». Le sue luci n'eran rimaste « sì inebriate - che, dello stare a pianger eran vaghe ». Nella bolgia degli indovini aveva visto « la nostra imagine... sì torta » che non aveva potuto frenare il pianto. L'innaturale e il deforme gli s'erano presentati in un connubio mostruoso, ed egli, per descriverli, non aveva fatto risparmio di luci crude, di ombre taglienti: dall'« aere tenebroso » dei peccatori di gola alla « belletta negra » degli accidiosi, dalle « meschite... vermiglie » incendiate dal fuoco della città di Dite alla « riviera del sangue » dei violenti contro il prossimo, dall'« orribil sabbione » dei suicidi alle « dilatate falde » di fuoco che cadevano lente sulla rena dei violenti contro Dio, dalla « pietra di color ferrigno » di Malebolge alle piante « accese » dei simoniaci ecc. Gesti e suoni rudi, senza morbidezza, d'accordo con quei tristi paesaggi di perdizione. Nel *Purgatorio* l'atmosfera si addolcisce; prevalgono, com'è naturale, i toni tenui, trasparenti, le voci sommesse, un alternarsi, senza violenti contrasti, di luci pacate e di ombre che invitano o alla preghiera, o alla meditazione, o al riposo. I penitenti pregustano la gioia futura; il canto glorioso, che accompagna l'improvviso volo di un'anima già purificata verso il Paradiso, è come un preannunzio per tutte: per quanto rude è la via, per quanto aspro il varco da uno ad un altro balzo, la stessa persona fisica di Dante sente alleviarsi, via via che si procede verso l'alto, il peso che la lega alla terra. Segnato dai sette P sulla fronte dall'angelo che custodisce l'ingresso al sacro monte, egli si è progressivamente purificato dei vizi capitali che nella vita rendono l'anima schiava della materia, (triste eredità della prima colpa da cui l'uomo può sciogliersi), per grazia divina che gli largì il libero arbitrio e la ragione, con la penitenza. La melanconia delle anime che fra le pene si affinano e diventano degne di salire al cielo è la traduzione della coscienza di questa eredità, ricordata nel « Miserere » che a verso a verso ripetono gli spiriti dei morti per violenza, nel « Salve Regina » che « in sul verde e in su' fiori » cantano gli spiriti negligenti della valletta amena, nel « padre nostro » che dicono i superbi, augurando, mentre procedono per l'« aspro diserto », a sè « la cotidiana manna » e, a coloro che son rimasti in vita, la liberazione dal

male: nelle quali preghiere sono presenti i ricordi della iniquità dell'uomo, dell'esilio decretato da Dio, della valle di lacrime, del peccato che esclude l'anima dal Paradiso, se l'uomo, col soccorso del cielo, non si riabilita: il che non si ottiene senza volere, vale a dire, senza l'effettiva partecipazione dell'uomo alla grazia divina. Che l'uomo debba umiliarsi per riscattare, avanti a tutti gli altri peccati, il primo fallo che fu di superbia, è espresso nel primo atto di umiltà scolpito sulla parete di marmo. Con esso, che diè inizio alla riabilitazione del genere umano, si apre il Purgatorio vero e proprio: la storia della nuova umanità sorta dal sangue del figliuolo di Dio si svolge attraverso i sette gradi dei peccati capitali, sino alla visione che, nel Paradiso terrestre, la compendia con l'apparizione della mistica teoria che simboleggia nelle sue figure i fatti dell'antico e del nuovo testamento. I prodigi ai quali Dante assiste tenendo gli occhi al benedetto plaustro, cioè il calar dell'aquila, il piegar del carro « come nave in fortuna », l'avventarsi della volpe « nella cuna del trionfal veicolo », l'aquila che discende giù nell'arca del carro e la lascia « di sè, pennuta », la voce del cielo, l'apparire del drago, la trasformazione del « dificio santo » ecc. sono sì il trionfo dell'allegorismo che qui compie l'ultima ardua sua prova, ma sono soprattutto la conclusione del giudizio storico che Dante formula sulla vita della Chiesa nata da quello stesso avvenimento grandioso dal quale è sorto il regno della purificazione. Nel *Paradiso* la storia della Chiesa, la sua corrotta vita, saranno riprese come motivi polemici che gli stessi beati tradurranno in invettive o in accenti di speranza e annuncio di un prossimo risanamento. Qui sono descrittivamente riepilogate, a testimoniare lo sforzo che l'anima umana deve durare, nella generale corruzione di chi dovrebbe esserle guida, per la conquista del Purgatorio, e d'altra parte l'eternità, nonostante così fieri assalti, di un istituto fondato e cementato da Dio col suo sangue.

La materia del *Paradiso,* sostanzialmente diversa da quella delle altre due cantiche, è in generale ritenuta di natura la meno poetica e la meno artistica di tutto il poema. A parte il fatto che non si può dare una materia poetica in sè, e neppure una materia antipoetica, la convinzione anzidetta risale a pregiudizi di varie specie che non staremo nè ad elencare nè a ribattere. Diremo soltanto che qui i temi poetici sono altrettanto vivi e altrettanto artisticamente tradotti che nelle cantiche precedenti: temi poetici non di carattere episodico, come, sottratti all'insieme del *Paradiso,* potrebbero venir considerati, p. es. l'elogio dell'impero romano, la storia della nascita e della crocifissione di Cristo, la vita di S. Francesco; ma continuativi e costituenti l'organismo intero della cantica, la sua tessitura fondamentale.

Nelle due cantiche precedenti Dante aveva tratto episodi di sublime efficacia e potenza artistica dall'elemento figurativo, plastico e coloristico, e da quello affettivo, dal caratteristico stato, dall'ambiente fisico in cui aveva ritratto le anime dei dannati e dei penitenti, dalle loro reazioni, dalle loro reminiscenze, dai loro rapporti col mondo dei vivi; nella terza cantica egli concepisce la sede della beatitudine celeste quale il regno della pura luce, dell'armonia, dell'intelletto. Su questi tre temi fondamentali imposta l'ultima e più ardua fatica descrittiva della sua visione; mediante l'ultimo risolve i problemi della libertà, del reggimento

politico, della redenzione e resurrezione della carne, della provvidenza, dell'amore, della sapienza, della beatitudine, della giustizia, della predestinazione, della fede, della speranza, della carità, del movimento delle sfere celesti, degli angeli, della creazione dell'universo, della grazia. Questi problemi sono sentiti liricamente nell'ordine generale dell'opera, fanno parte della storia poetica dell'umanità, nel tempo stesso che il poeta li presenta con l'impegno assoluto di chi avverta necessaria la chiarificazione di essi per coronare l'edificio al colmo del quale è Dio. Il Paradiso stesso è, di sua natura, intellettivo, morale e teologico; la beatitudine delle anime, visione, vale a dire intelligenza totale del bene supremo. Questo abbraccia in sè l'ordine universale, è la ragione di tutte le cose, è il nodo di « ciò che per l'universo si squaderna ». Prima di giungere al compimento della sua opera, di vedere, nel profondo della somma luce, internate in essa, « sostanze e accidenti e lor costume - quasi conflati insieme », di comprendere « la forma universal di questo nodo », Dante trasfigura la luce sensibile delle anime sante in luce intellettiva, interpreta l'armonia dei cori beati, traduce nella essenza speculativa più adeguata alla propria visione il simbolo della beatitudine. Il prodigio dell'arte qui mantiene questa interpretazione di simboli, di stati di santità, nel piano figurativo delle altre due cantiche. La scienza non è addizione alla poesia, a frammenti descrittivi, non rimane materia inerte e indifferente all'arte; le anime si spiegano in essa; il balenar delle loro luci manifesta intelligenza delle curiosità dell'uomo, anticipa i suoi dubbi, scioglie le sue obbiezioni, gli largisce quella pienezza di visione necessaria ad affrontare l'ultimo punto, la somma luce che tanto si leva « da' concetti mortali »; ma con un continuo scambio di elemento figurativo e di elemento intellettivo, d'incessante trasfigurazione di questo in quello.

Costituita di tre momenti diversi, la *Divina Commedia* è un'opera organicamente unitaria nella quale lo stesso calore d'ispirazione, nonostante i molti anni richiesti dalla composizione di essa, domina dal principio alla fine. Ordinato il piano del suo lavoro e distribuitane la materia, Dante da una parte ebbe presenti sino all'ultimo gli scopi che lo avevano mosso all'alto compito, e dall'altra non derogò mai dalle sue facoltà artistiche, dal rispondere al calore della sua fantasia con quei mezzi potenti che l'ingegno e lo studio gli avevano forbiti. Pensato al fine che la visione dovesse lasciare « vital nutrimento » nell'animo dei lettori, ai quali venivano perciò mostrate « pur l'anime che son di fama note » il poema sacro trasse alla luce dell'arte, più di tutte le altre opere, i pensieri di Dante, la sua concezione del mondo, la sua religiosità, le speranze dell'uomo, del cittadino e dell'esule, i suoi vaticini, i suoi giudizi sul passato e sul presente, la sua personalità, il suo genio. Esso corrispose appieno all'orgoglio del pensatore e dell'artista, alla passione e alla sicurezza con cui egli si fece banditore della grandezza dell'opera propria. Sorta in uno dei momenti più significativi della storia del pensiero umano, per quanto ha rapporto con la politica e con la religione, con la speculazione pura e con l'arte, la *Divina Commedia* esprime la coscienza del proprio tempo nel prodigio della più potente poesia e l'altezza del genio di Dante che le impresse i segni dell'eternità.

FRANCESCO PICCOLO

Petrarca

Francesco Petrarca nacque il 20 luglio 1304 in Arezzo dove suo padre ser Petracco di ser Parenzo (*ser* è detto dell'uno e dell'altro perchè ambedue notai) s'era rifugiato con la moglie Eletta Canigiani in seguito alle condanne che infierirono in Firenze per il sopravanzare della parte dei Neri, connivente il Valese insediatosi nella città. Nel 1305 la famiglia si trasferì all'Incisa e più tardi, forse nel 1311, a Pisa, per le speranze, che la calata di Enrico VII riaccendeva negli animi di esiliati e fuorusciti, Bianchi e Ghibellini, di un prossimo ritorno in Firenze. Svanite le quali speranze, ser Petracco emigrò in Provenza con la famiglia che collocò a Carpentras dove il Petrarca ebbe a maestro Convenevole da Prato dal quale apprese non solo i rudimenti del sapere ma il gusto, l'amore dei classici e in genere della cultura umanistica, che inutilmente il padre cercò di soffocare in lui, dopo che, avendolo inviato verso il 1319 a frequentare gli studî di diritto all'università di Montpellier, lo vide più incline a studiare i volumi dei classici che le leggi, per cui gli lasciò soltanto un Cicerone e un Virgilio a sollievo della mente e a conforto nello studio delle impostegli discipline.

Nel 1323, in compagnia del fratello minore Gherardo, che fu a lui sempre molto caro, frequentò il corso di diritto civile a Bologna, donde partì nell'aprile del 1326, con destinazione ad Avignone. Se pure durante il periodo di dilettosa dimora nella città che attirava a sè dotti e studenti da ogni parte si occupò seriamente di studî ai quali solo la volontà paterna lo costringeva, e se di nessun effetto materiale immediato quegli anni di giovinezza bolognese furono per lui, riuscirono per lo meno a infondergli una vaga coscienza del proprio carattere e delle proprie tendenze che, aliene da una vita attiva di negozî e di preoccupazioni civili, lo dirigevano sempre più verso i cari studî appagando il suo spirito ed esaltando la sua fantasia. La corte papale, che durante quegli anni aveva sede in Avignone, rendeva il soggiorno della città lieto e ricco di promesse: col fratello Gherardo il Petrarca si diè agli spensierati godimenti, mentre si venivano realizzando le speranze da lui concepite di una facile sistemazione che lo ponesse al sicuro dalle preoccupazioni materiali della vita. Il successo di questi anni durante i quali, assicuratisi i primi benefici ecclesiastici il Petrarca potè guardar lieto all'avvenire, lo accompagnò poi sempre, talchè si può dire che dalla fortuna protettrice e dalla simpatia degli uomini egli fosse fra gli scrittori di questa e delle età venture il più favorito e carezzato, al riparo dai colpi della sinistra sorte. Studente a Bologna, aveva conosciuto Giacomo Colonna il quale strinse con lui amicizia in Avignone e, nominato vescovo di Lombez, compì nell'estate del 1330 il viaggio verso la sua residenza in compagnia del Petrarca che poi presentò al fratello cardinal Giovanni.

Ritornato dal suo viaggio sui Pirenei, il Petrarca visitò nel 1333 la Francia settentrionale e le Fiandre; nel 1336 col fratello Gherardo salì sul monte Ventoso dalla cui cima lo sguardo abbraccia vasto territorio della Provenza; nella fine dell'anno s'imbarcò a Marsiglia, acceso dal desiderio di visitare Roma. Roma destò nell'animo suo impressioni non inferiori all'attesa. Le vestigia dell'antica potenza parlarono potentemente alla sua fantasia, insieme coi segni dovunque presenti della nuova civiltà cristiana e cattolica. Nell'agosto del 1337 tornò ad Avignone, ma non vi rimase a lungo, desideroso com'era di sottrarsi alla condizione di vita quale imponeva la dimora in una città sede della corte papale, e scelse come suo rifugio, per condurvi vita appartata e di studio, Valchiusa, sita presso le sorgenti della Sorga, a poche miglia da Avignone. Il Petrarca realizzava così un'aspirazione, molto cara al suo cuore: sfuggire alle noie della città, tanto più che facile era portarsi ad Avignone qualora il bisogno lo richiedesse o le incombenze alle quali non poteva sottrarsi ve lo costringessero. A Valchiusa rimase, non ininterrottamente, sino al 1341, dedito allo studio, alla meditazione, alla concezione di opere quali l'« Africa » e il « De viris illustribus », alle fantasie con le quali consacrava nelle sue liriche la figura, gli atteggiamenti, i ricordi sempre vivi di Laura. La sua fama intanto s'era estesa, il nome di lui era noto ai dotti. Il 1° settembre 1340 gli giunse dall'Università di Parigi e dal senato di Roma l'invito di accogliere la corona d'alloro che l'una e l'altro gli avevano distintamente decretata. La corona d'alloro dell'Università di Parigi era un onore grandissimo: da quella sede degli studî gli veniva un riconoscimento alto al quale forse, senza confessarselo, aveva ambìto; ma Roma che così potentemente nelle studiate opere dei suoi scrittori e con le vestigia della grandezza antica aveva parlato alla sua fantasia lo attirò a se ancora una volta, sicchè, imbarcatosi il 19 febbraio 1341 a Marsiglia, egli si recò prima a Napoli dove per tre giorni fu esaminato dal re Roberto d'Angiò su varî argomenti di dottrina e l'8 aprile successivo, dopo che ebbe recitato un discorso d'occasione, fu, sul Campidoglio, incoronato d'alloro da Orso dell'Anguillara. Stefano Colonna disse l'elogio del poeta che la maestà di Roma additava all'ammirazione di tutti. Recatosi da Roma a Pisa, passò, ospite dei da Correggio, a Parma e nella solitudine di Selvapiana diè termine al poema « Africa » che aveva incominciato a Valchiusa. Tornò ad Avignone nel 1342; nel 1343, dopo la morte di Roberto d'Angiò, fu dal papa inviato a Napoli per difendere e sostenere i diritti della Chiesa; questo viaggio, e l'altro di ritorno, furono molto movimentati: tempeste di mare, guerre, pericoli di briganti posero a dura prova il suo carattere: fuggito da Parma assediata, era riparato a Bologna donde passò poi a Verona: sul finire del 1345 era di nuovo ad Avignone. Potè così riprendere la sua vita di studî e di meditazioni a Valchiusa dove lo raggiunsero e lo esaltarono le notizie dell'impresa che Cola di Rienzo veniva operando in Roma. Nel novembre del 1347 egli abbandonò di nuovo la Provenza per l'Italia, ma durante il viaggio lo colse la notizia della rovina del sogno al quale egli aveva creduto, sperando che il tribuno potesse, richiamando in vita le antiche istituzioni, rinnovare la grandezza e la nobiltà di Roma; per cui, fermatosi a Parma, vi pose dimora. Ne partì nel 1350 per re-

carsi a Roma in occasione del giubileo: passò per Firenze, accolto con entusiasmo dai suoi ammiratori i quali nel 1351, quando egli vi fu di ritorno, ottennero per lui l'offerta, da parte del Comune, di una cattedra nello studio; ma egli rifiutò; nel principio dell'estate era già a Valchiusa. Nel 1353 fu di nuovo, e questa volta definitivamente, in Italia. Dimorò otto anni a Milano, ospite e protetto, con grave scandalo e rancore dei fiorentini ostili ai milanesi, dell'arcivescovo Giovanni Visconti prima, dei nipoti di questo e più tardi di Giangaleazzo, dopo la morte dell'arcivescovo. Da Milano passò a Padova dove breve fu la sua dimora, onorata dall'amicizia e dalla lieta accoglienza dei da Carrara. Nel 1362 si ritirò a Venezia dove quella repubblica, alla quale fece dono della propria biblioteca, pose a sua disposizione una casa decorosa. Probabilmente cinque anni dopo tornò a Padova donde nel 1370 si ritirò sui colli Euganei, ad Arquà: qui lo colse la morte, nella notte tra il 18 e il 19 luglio del 1374.

Ispirato, nella massima parte, ai casi, reali o immaginati, dell'avventura amorosa del poeta con una gentildonna alla quale è dato il nome di Laura, vista la prima volta in un giorno dell'aprile 1327 e morta nel 1348, ma rimasta pur sempre signora della mente del Petrarca che a lei costantemente ricorre, è il canzoniere, « Francisci Petrarchae laureati poetae rerum vulgarium fragmenta », che il poeta stesso ordinò, in trecentodiciassette sonetti, ventinove canzoni, nove sestine, sette ballate, quattro madrigali, scegliendo dalle molte liriche di varia materia ch'era venuto sino agli anni della tarda maturità componendo.

Le discussioni intorno al canzoniere, senza tener conto di quelle particolari, vertono sulla persona di Laura della quale non si conosce altro all'infuori di quel che il poeta ce ne dice, non rare volte identificando nella persona questo o quel simbolo (poesia, gloria, corona d'alloro); sul sistema seguito nell'ordinamento generale delle liriche, e sulla partizione, divenuta poi comune, di rime in vita e rime in morte di madonna Laura; del tutto secondaria, se pure vuole accordare fra di loro le varie indicazioni fornite dal poeta stesso, è quella riguardante il giorno esatto dell'improvviso innamoramento. Le rime non entrate nella grande raccolta (alla cui disposizione non è possibile assegnare un criterio certo, se si esclude quello della maggiore perfezione che il poeta credeva di riscontrare ai componimenti senza dubbio più belli degli altri, e a quelli che man mano veniva rivedendo e correggendo), e chiamate pertanto « estravaganti », sono di risposta ad altre di rimatori desiderosi di entrare in corrispondenza col poeta, oppure scritte per commissione, altre di natura occasionale o di materia amorosa non appaiono di molto inferiori alle privilegiate che trovarono stabile collocazione nel canzoniere. Il quale contiene, come s'è detto, oltre alle amorose, rime di varia materia politica o storica o dottrinale allegorica, come le giustamente famose canzoni « Italia mia », « Spirto gentil », « Una donna più bella assai che 'l sole », e i sonetti lanciati contro la corrotta chiesa « Fiamma del ciel », « L'avara Babilonia », « Fontana di dolore ». Quanto alla parte fondamentale del canzoniere, alle liriche cioè ispirate a Laura, persona reale o simbolo (se pure rispondeva alla coscienza intima del Petrarca la scarsa stima ch'egli dichiarava di queste sue composizioni, che son da contrapporre all'alto concetto umanisticamente professa-

to per la poesia epica latina e per le opere di pensiero e di ricca erudizione, anzichè da riferire a un disdegno assoluto per la poesia volgare, amorosa o politica o dottrinale), essa delinea e svolge l'intera personalità del poeta, innalza l'arte sua all'espressione più moderna, per non dire altro, del sentimento, restando, per tale conquista, la forma poetica insuperata sino agli albori dell'Ottocento, imitata quanto altra mai, specialmente nel secolo della ossessione petrarchesca che fu il Cinquecento.

Espressa dalla ormai conchiusa tradizione poetica occitanica e stilnovistica, la donna celebrata dal poeta sta tra la creatura medievale e quella moderna liberata dalle convenzioni cavalleresche e cristiane, adeguata alla passionalità alla quale abbandona il suo canto il poeta che, tra desiderî vagamente accennati, ansie, smarrimenti, propositi, ci dà una storia incompiuta della propria intima avventura, cioè non conchiusa nè dalla morte della donna amata, nè dagli indirizzi eruditi, moraleggianti, misticizzanti che assunse la vita di lui. Per tutto il corso della quale egli si compiacque di rivivere — dolce nella memoria — i più minuti particolari degli incontri veri o immaginati con la donna che, nell'ordine morale, costituisce lo specchio del carattere di lui, femmineo nel senso più psicologicamente inteso, tenero e carezzevole, una inconciliata mistione di guerra e di pace, di abbandoni e di pentimenti, di solitudine e di lusinghe mondane: simbolo insomma delle contraddizioni stesse dell'animo del poeta.

I « Trionfi » sono un disuguale poemetto che celebra Laura nella maniera formale dell'« Amorosa visione » del Boccaccio e della « Commedia » di Dante. Il poeta lo rimaneggiò di continuo sino agli ultimi giorni della sua vita, senza mai riuscire a dargli un assestamento definitivo, talchè l'ordine e il numero dei canti poggiano unicamente sulla tradizione di alcuni codici e delle antiche stampe, non senza dar luogo a incertezze e diverse disposizioni assegnate ai singoli canti dagli editori diversi. Il poeta espone una visione durante la quale gli apparve il trionfo dell'Amore che, vittorioso sopra un carro tirato da quattro bianchi destrieri, è seguìto da una lunga schiera di eroi, storici e favolosi, dell'antichità, e di poeti, greci e latini, italiani e provenzali, che cantarono le gioie e gli affanni della passione amorosa. Innamoratosi di una giovinetta che ha visto accanto a se mentre era intento a guardare la schiera degli illustri amanti, il poeta assiste all'inutile assalto che Amore compie contro Laura per piegarla alla sua legge: aiutata da altre donne famose per castità di sentimento e di vita, ella incatena il prepotente dio e consacra alla pudicizia le spoglie del vinto. Trionfando della bellezza di lei, la morte uccide Laura che « pallida no, ma più che neve bianca, - che senza vento in un bel colle fiocchi, - parea posar come persona stanca. - Quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi - sendo lo spirto già da lei diviso - era quel che morir chiaman gli sciocchi. - Morte bella parea nel suo bel viso ». Segue il trionfo della fama, con la schiera di eroi romani cui tien dietro altra schiera d'illustri personaggi d'ogni periodo e nazione; ma il tempo, che tutto distrugge, cancella, col suo corso, il ricordo delle grandi imprese e dei grandi nomi; quelli che la fama ha resi immortali non sfuggono a quest'opera deleteria che consuma le più sonanti memorie del passato: nulla è veramente immortale ed eterno se non Dio. La creatura che con la sua bellezza

rese beato chi l'ammirò sulla terra, congiunta al suo fattore, risplenderà di nuova veramente immortale bellezza, nell'eternità divina alla quale debbono tendere i pensieri e le aspirazioni umane, se giovano a qualche cosa l'esperienza del mondo sul quale si muore e la lezione del tempo che tutto distrugge. Il problema morale dei « Trionfi » visto in ordine alla personalità del Petrarca appare dunque alto, e partecipe della natura misticizzante delle altre opere alle quali, fra studî dell'antichità classica ed occupazioni civili, il poeta attese; ma un'opera di poesia non può essere tutta nel problema morale ch'essa pone; deve valere, prima d'ogni altro, come espressione artistica. In quanto tale i « Trionfi » sono inferiori di molto al canzoniere e alla fama del Petrarca. L'ispirazione è stanca e stentata, il disegno generale dell'opera confuso, (personaggi di un « trionfo » riappaiono in un altro, il verso non rare volte fiacco). Molti riecheggiamenti sono infelici varianti, per esempio di Dante, che ha un verso potente per rappresentare la neve a larghe falde che cade in montagna senza un alito di vento « come di neve, in alpe, sanza vento » e nei « Trionfi » scade in un « che senza vento in un bel colle fiocchi ». Ma sopra tutto pallide e molto lontane dall'originale sono le imitazioni descrittive di schiere di personaggi, tratte da Dante, dove il simbolo stesso è parlante e animato, mentre qui le persone non sono che nomi, evocatori sì di ricordi, ma elencati a formare una schiera, una scialba quantità. Insomma, all'impegno morale di questa disorganica raccolta di canti tenuti insieme da un filo conduttore di natura estrinseca non corrispose un'adeguata fantasia capace di animare quelle ombre, vivificare l'antico, trasferire favole e miti in una concezione poetica che gareggiasse con quella dantesca, raccogliere tutto quello sparso materiale tratto dalle varie età e dai varî popoli intorno a una figura centrale, Laura, qual'è la riposta intenzione, e sollevare infine questa creatura della lunga passione terrena del poeta sul piano del divino, come Beatrice, all'altezza beata della quale Dante veramente s'innalza.

Mondo di tiepide evocazioni, di smorte visioni alle quali son congiunti pensamenti morali e riflessioni sulla natura d'amore, sulla caducità delle fame e delle grandezze umane etc., che raffreddano quello scarso slancio lirico col quale talora si rompe la monotonia descrittiva, i « Trionfi » sono il documento d'una postilla al canzoniere, d'una correzione a quegli stati d'animo che avevano creato e creavano tuttora, mentre questo secondo lavoro durava, le leggiadre fantasie dei « Rerum vulgarium fragmenta ». Pertanto, come opera riflessa, la cui prima idea balenò forse vaga alla fantasia del poeta, e poi giacque smorta senza un disegno organico, non guidata da una convinzione, da una lena, dall'amore al proprio lavoro, tirata innanzi più per impegno di bravura che per una ispirazione costante, questa è il frutto di una stanca musa solo affidata a quei due o tre principî morali collocativi, sui quali essa non sa nè può costruire un edificio, non raccogliere in unità e svolgere con autonomia spunti che al poeta erano offerti un po' da tutte le parti, da Dante e da Boccaccio, per citare i più vicini, e inoltre da Brunetto Latini, dal « Roman de la rose », da Boezio, da Claudiano, da Ausonio, da Prudenzio, dall'« Apocalisse ». Inspiegabile è la presenza di Laura nel Trionfo d'amore, se proprio lei è destinata nella parte successiva a trionfare infine sul nume e ad esaltare la castità.

Ma non sono le ripetizioni e le incongruenze a incidere sul valore artistico del poema: è la formazione stessa di questo, nato da una idea disordinata e non mai chiarita, è il tono generale della poesia che raramente, per es. nella descrizione della morte di Laura, si solleva ad altezza lirica. Brillano qua e là frammenti di sparsa poesia; poi ci riprende quell'atmosfera opaca delle cose stanche, riascoltiamo la voce moraleggiante del poeta che inutilmente si adopera di accompagnare sull'ala del suo smorto canto la donna amata sino alla presenza di Dio.

L'« Africa » incominciato a Valchiusa nel 1338 e compiuto a Parma, come s'è detto, nel 1342, fu sottoposto dal poeta a successive e quasi continue correzioni, col desiderio di un assestamento che non fu mai definitivo; e non convinse mai l'autore il quale, fosse incontentabilità d'artista o necessità di obbedire a convinzioni che mutavano via via che il tempo passava, non volle mai pubblicare la sua opera dalla quale soltanto il Petrarca auspicava al proprio nome l'immortalità. L'opera era tuttavia nota e, per le lodi che gli ammiratori ne levarono, celebre. Risulta di nove libri; ma tra il quarto e il quinto si osserva una non indifferente lacuna del contenuto narrativo, e forse qui erano o dovevano essere collocati altri libri della cui natura si tentano supposizioni che danno più o meno nel vero. La materia generale del poema, dedicato al re Roberto d'Angiò, è tratta dal racconto liviano della seconda guerra punica. I personaggi che vi agiscono sono Scipione l'Africano che la fantasia medievale aveva idealizzato, Massinissa, Siface, Sofonisba, Lelio, Annibale. Il poema voleva celebrare il grande urto di due popoli, l'africano e il romano, il secondo dei quali, per decreto provvidenziale, che accompagnò e guidò il valore del suo condottiero e dei soldati, riportò la grande vittoria di Zama. Questa vittoria arrestando una minaccia e liberando l'Italia dalla invasione rappresentò veramente l'inizio di un'ascesa della quale Roma si mostrò degna, con la civiltà ch'essa istituì, col dominio che estese, governando popoli lontani con la sua sapienza trasfusa nello spirito delle leggi e nelle sue opere delle quali la letteratura e gli altri monumenti artistici sono la testimonianza tuttora vivente. Alto e grandioso dunque il disegno, e rispondente a quella umanistica ammirazione di un passato dalla quale l'età successiva al Petrarca avrebbe tratto la sua lezione; ma a un disegno siffatto non corrispose esecuzione adeguata. Il piano — se mai ci fu — andò frantumato in episodi, pagine descrittive, pezzi lirici, riflessioni e preoccupazioni anche teologiche, di varia misura, senza dire che il racconto stesso manca di organicità, e i personaggi non sono svolti, appaiono rigidi e privi di vita interiore. Giustamente celebre è l'episodio della morte di Sofonisba che cade nella seconda parte nel poema, dopo la lacuna della quale s'è detto. (Nella prima parte il poeta ha descritto il sogno nel quale a Scipione appare l'ombra del padre che esorta il guerriero all'azione, l'ambasceria di Lelio alla corte di Siface per indurre il re all'alleanza coi Romani, il convito durante il quale un giovinetto canta le fatiche di Ercole e di Atlante, la fondazione di Cartagine e il suo duello con la crescente potenza romana, seguìto da Lelio che celebra la grandezza della sua patria e il valore dei più celebri romani fra i quali Scipione). Espugnata Cirta dai Romani e dal loro alleato Massinissa, la regina Sofonisba con la sua bellezza

resa più attraente dalla sventura che la colpisce riaccende nell'animo di questo un'antica fiamma; Massinissa sottrae alla vergogna della prigionia la bella regina sposandola, ma il diritto romano che reclama la preda di guerra ha ragione dei generosi ardori del guerriero africano il quale, dopo una rapida lotta interiore tra l'amore e l'onore di alleato, ricorre alla soluzione ch'egli ha già escogitata, inviando alla regina il veleno, il suo dono di nozze, che sottrae al vincitore la preda, all'amante l'amata e questa all'oltraggio della cattività. La scena della morte di Sofonisba riscatta e le lungaggini della prima parte e le divagazioni della seconda, nella quale assistiamo ai preparativi dell'assedio di Cartagine, all'arrivo di Annibale, al colloquio tra i due comandanti, alla contesa di due matrone simboleggianti l'una Roma l'altra Cartagine, alla battaglia di Zama, al ritorno, dopo varî altri episodi riempitivi, di Scipione verso Roma. In quest'ultima parte, anticipando il gusto dei pittori quattrocentisti che inserivano le loro fattezze nella descrizione del quadro complessivo, il Petrarca ha collocato se stesso: durante la lunga navigazione che riporta in patria i vincitori, il poeta Ennio racconta a Scipione di aver visto in sogno un giovine nel quale Omero stesso, apparsogli, ha riconosciuto il futuro cantore della vittoria di Zama.

Iniziatolo prima dell'« Africa », il Petrarca non condusse mai a termine il « De viris illustribus » che voleva essere un'ampia trattazione di argomento storico, da Romolo a Tito; non ne vennero fuori che ventiquattro vite di guerrieri e di uomini politici dell'antichità classica, in maggior parte romana (di non romani appaiono soltanto Alessandro, Pirro, Annibale) da Romolo a Giulio Cesare, e un compendio delle prime quattordici di esse, dedicato a Francesco da Carrara. Si tratta di una compilazione a scopo istruttivo, da servire cioè al culto delle virtù, studiate e poste in rilievo attraverso i racconti che della vita dei celebri uomini dell'antichità ci sono stati conservati. Esaminando e scegliendo la materia di questi racconti, il Petrarca scartò tutto quello che alla fantasia parlava di prodigioso, riportò dentro i limiti dell'umano la favola ed il mito, ridusse a un giuoco di forze, alla vittoria della volontà e del carattere la presenza, e l'esaltazione, di quella « virtus » sulla quale poggia la concezione dell'eccellenza umana dell'antichità classica. Escludendo dalla raccolta altre vite che nel primitivo incerto piano avevano colpito il suo interesse, quelle cioè di Adamo, Noè, Nino, etc., l'opera gli si presentò sotto una nuova luce, con un disegno più organico, e legato da una idea generale, nella quale l'esigenza critica si affaccia con un interesse tutto moderno anche se nell'esposizione il Petrarca non si dilunga dal suo testo che nella maggior parte dei casi è T. Livio.

Più che in questa opera il Petrarca moraleggia negli incompleti « Rerum memorandarum libri » e nel « De remediis utriusque fortunae » cominciati quelli negli anni del suo soggiorno parmense del 1344, negli anni più avanzati l'altro. Procedendo per esempî, tolti da biografie di romani, o di greci, o di personaggi più vicini a lui come Dante, Castruccio Castracani, Clemente VI, Roberto d'Angiò etc., il Petrarca nella prima opera, che doveva essere un ragionamento sulle virtù, discorre dell'« otium » confortato da buoni studî; nella seconda, compiuta nel 1366, discorre, in forma di dialoghi, riuniti in duecentocinquantaquattro capi-

toli e suddivisi in due parti ognuna delle quali è preceduta da una introduzione, dei rimedî contro la fortuna favorevole e contro l'avversa, dimostrando essere più difficile difendersi dai pericoli di quella che dalle angustie dell'altra. Gaudio e Speranza, Dolore e Timore interloquiscono nella prima parte e nella seconda, assistiti dalla Ragione che ha l'ufficio di porre in rilievo la vanità dei piaceri e l'inutilità del rammarico per danni sopravvenuti o temuti. Nonostante talune annotazioni che richiamano alla mente motivi ricorrenti nella lirica e in altre opere del Petrarca, per il modo com'è condotta, questa ci appare non lontana dalla natura della trattatistica medievale, se pure l'allegazione dei soliti esempî tratti dall'antichità le conferisce colore più modernamente umanistico, e una coscienza più acuta del dolore e delle sventure umane la collocano nel quadro di un pessimismo universale che nel Petrarca si veniva rafforzando mediante lo spettacolo di tante cadute e, fra queste, delle sventure di Azzo da Correggio al quale il libro è dedicato. Ma oltre ai motivi moralistici prevale in queste opere l'interesse erudito, che poi nell'« Itinerarium Syriacum » è l'unico a giustificare le descrizioni di paesi e i ricordi di storia che gli si venivano affollando nella mente via via ch'egli accompagnava col pensiero un amico che lo avrebbe voluto quale compagno nel viaggio in Palestina che il Petrarca preferiva intanto compiere sulle carte.

Dalle epistole « metricae » in tre libri a quelle « De rebus familiaribus » in ventiquattro, alle « Seniles » in diciassette, alle « Variae » e alle « Sine nomine », ciascuna di queste due ultime raccolte in un sol libro, la corrispondenza petrarchesca è destinata al pubblico, redatta, compilata, ordinata, per gran parte salvata dalle fiamme alle quali il poeta aveva nel 1359 condannato vecchie carte, allo scopo di esser letta, di testimoniare un'attività letteraria e moralistica alla stregua delle altre opere, narrando la vita di lui, oppure esponendo idee e giudizî. Il Petrarca volle poi dare un'autobiografia per sommi capi nella incompiuta epistola « posteritati ». Dedicate all'amico Barbato di Sulmona, le epistole metriche sono di movimenti e d'ispirazioni varie: tra quelle dirette a papa Benedetto XII e a Clemente VI perchè sia restituita a Roma la sede augusta del pontificato, a Ildebrandino vescovo di Padova, a Luchino Visconti, nelle quali vibra il suo amore per l'Italia della quale il poeta celebra le bellezze naturali, celebre è il saluto che invia alla patria dall'alto del monte Gebenna: « Salve, chara Deo, tellus sanctissima, salve, - Tellus tuta bonis, tellus metuenda superbis, - Tellus nobilibus multum generosior oris, - Fertilior cunctis, terra formosior omni, - Cincta mari gemino, famoso splendida monte, - Armorum legumque eadem veneranda sacrarum, - Pyeridumque domus, auroque opulenta virisque - ... Te laetus ab alto - Italiam video frondentis colle Gebennae. - Nubila post tergum remanent; ferit ora serenus - Spiritus et blandis assurgens montibus aer - Excipit. Agnosco patriam, gaudensque saluto. - Salve, pulchra parens, terrarum gloria, salve ». Altre, fra quelle dirette ad amici, dalla solitudine di Valchiusa o di Selvapiana, contengono rievocazioni del passato, informazioni di disegni concepiti o avviati, descrizioni di casi occorsi giornalmente e trasferiti in un'atmosfera ninfale, come in quelle dirette al cardinale Giovanni Colonna nelle quali il Petrarca racconta con vaga fan-

tasia le inutili opere campestri compiute presso la sua casa distrutte dalla furia delle acque. L'amore per Laura e gli affanni della passione che non abbandona l'amante, il ricordo continuo dell'amata che turba la solitudine e distoglie dalle meditazioni trovano posto nella lettera a Giacomo Colonna. Vi si avvertono gli echi e le anticipazioni delle rime, là dove il poeta si rappresenta nell'atto di scorgere viva « nell'acqua chiara e sopra l'erba verde » la sua Laura, o effigiata sul tronco d'un albero, o in una bianca nube. Delle epistole in prosa non poche sono quelle nelle quali lo scrittore ritrae se stesso; non si tratta, beninteso, di abbandoni confidenziali, o di esplicite autodefinizioni. Il Petrarca aveva presenti dei modelli, Cicerone e Seneca, e pur desideroso com'era di mettersi in mostra, si descriveva come bramava apparire agli occhi della posterità, adattava i colori più vaghi alla propria persona, non senza, si capisce, che la natura vera del suo carattere trasparisse, e, prima d'ogni altro, la tendenza ad esibirsi, e quel voler far sapere quanto fossero ricercati i suoi uffici, e quanto efficaci, allorchè vi si metteva, fra cure di ogni genere che lo cacciavano, dalla pace di Valchiusa, alla febbre della città. Tra epistole « de rebus familiaribus » e « seniles » e « variae » c'è da seguire il corso di tutta la vita dello scrittore; molte ne mancano, divorate dalle fiamme alle quali il poeta condannò le vecchie carte. Ma quelle che rimasero e ch'egli ordinò, per soddisfare al desiderio degli ammiratori che facevano incetta delle sue lettere, e rivide nel testo espungendo particolari intimi e troppo personali, e quelle che scrisse dal 1359 in poi, cominciando ad essere più guardingo e più accurato scrittore di quanto non fosse stato anteriormente, e più geloso della propria fama di ricercato epistolografo, sono un documento d'intellettuale corrispondenza che ci presenta nelle persone più varie e più rappresentative la società del tempo, e interpreta di questo tempo la cultura, i fatti, gli studî, i problemi. Giudicare queste raccolte epistolari sul piano della morbosa soggettività dello scrittore non impedisce che si riconosca il loro merito reale, che è quello di aver dato forma pubblica, di informazione e di discussione, a tutto un processo culturale, politico, letterario, religioso, filosofico, e di aver come convocato a questa resa di conti i testimoni stessi o i maggiori attori del suo tempo, consegnando alla posterità un documento del quale il manierato e l'artificioso non infirmano l'autorità ed al quale la presenza dello scrittore conferisce maggiore vivezza.

A parte le invettive contenute nell'epistolario che abbonda di risentimenti a volte rabbiosi provocati da censure ch'egli mal tollerava, di quelle che han titolo a sè, « De sui ipsius et multorum ignorantia », scritta contro alcuni studenti che nel 1366 lo avevano dichiarato brava persona, sì, ma alquanto ignorante, « Libri IV invectivarum contra medicum quendam » diretti contro un medico che aveva reagito al consiglio offerto dal Petrarca a papa Clemente VI ammalato, di non fidarsi cioè dei medici in generale, « Apologia contra cuiusdam anonymi Galli calumnias » rivolta a un religioso che, pigliando motivo dalle esortazioni petrarchesche e da quella specialmente diretta a Urbano V di restituire definitivamente a Roma la sede del papato, aveva aperto il campo a una vana discussione intorno al maggior merito e primato tra la Francia e l'Italia, la più importante è la prima. Essa verte, più

che sulla questione apparente, dalla quale ebbe spunto, della maggiore o minore versatilità del Petrarca a comprendere ed approfondire i problemi filosofici, o sull'altra intorno all'aristotelismo puro contrapposto all'aristotelismo averroistico, sull'antitesi, che l'età del pieno umanesimo avrebbe investita e ampliata nella sua polemica, tra aristotelismo e platonismo, il quale ultimo più dell'altro si confaceva al carattere, alle tendenze, alle vaghe aspirazioni del Petrarca.

Il « Bucolicum carmen » cominciato verso il 1346 e solo verso il 1361 definitivamente compiuto, è composto di dodici egloghe nelle quali sono raffigurati e cantati per simboli pastorali fatti e persone legati alla vita del poeta. Il genere era comune alla tradizione del medioevo, e Dante stesso ne aveva pagato il contributo nella corrispondenza con Giovanni del Virgilio; ma il Petrarca vi portò una dolcezza tutta virgiliana, sia trattando materia letteraria come nella prima e nella quarta che discorrono di epica e di poesia, sia riferendosi ad avvenimenti quali la morte di re Roberto, la rivoluzione di Cola di Rienzo, il suo distacco dal cardinale Colonna, la corruzione della chiesa, la peste del 1348, la guerra tra il re di Francia e il re d'Inghilterra come nella seconda, quinta, sesta, settima, ottava, nona, dodicesima. Laura, ora persona ora simbolo della poesia e della gloria appare nella terza, nella decima e nell'undicesima. Nell'ultima di queste tre la tristezza per la morte della donna amata trova sfogo in accenti di disperata passione.

Col « Secretum » scritto nel 1343, e riveduto in seguito, il Petrarca si pone davanti a se stesso, compie spregiudicatamente il suo esame di coscienza, riscatta del suo carattere quei lati negativi dei quali era consapevole, l'ambizione, l'amore della fama, degli onori e degli utili materiali. Egli scava dentro di sè senza esitazione, senza nascondersi; si giustifica per meglio e più accusarsi, per non lasciare infine, di se stesso, che il simbolo d'un uomo, nonostante la fama e la dottrina (ma che cosa sono di fronte all'eterno la fama e la dottrina?) vittima delle debolezze terrene, preda della carne, in balìa dell'immaginazione, quotidianamente alle prese con quanto vi ha di caduco, di transeunte, di men nobile nella vita umana. Che ai suoi colloqui sia immaginata presente la Verità sotto la specie di una bellissima donna che raccomanda a S. Agostino l'uomo bisognoso di aiuto, ma siffatto che gli venga per altre vie da quelle sino allora battute, non è soltanto un espediente valevole a determinare un'atmosfera, un ambiente, e introdurre l'interlocutore santo sulla cui vita il Petrarca vorrà commisurare la propria, a titolo di giustificazione e di speranza che il soccorso della grazia illuminante di Dio come a quello sia largito anche a lui. La presenza della Verità vuole essere un simbolo diretto della natura di questa confessione. Al di sopra della letteratura, il Petrarca intende mostrarsi qual'è in realtà, deporre la sua corona, bruciare le sue vanità, spogliarsi dei suoi abiti curiali, dimenticare l'erudizione e la poesia, ed apparire nella sua nudità di uomo fragile, carnale, ambizioso, vanitoso, avido, gonfio di vento e d'inutile dottrina, compiaciuto della sua prestanza fisica, irritabile alla critica, sicuro di se e tuttavia preso al laccio della vista e del ricordo, che mai lo abbandona, di una donna. Santo Agostino gli parla e lo ascolta, ribatte e propone dei rimedî; maniera tutta esterna, e di scarsa efficacia per risolvere un'antitesi che il

Petrarca recherà sempre dentro di sè. D'altra parte, egli non scrisse il libro per risolvere il suo dramma, per conciliare le opposte tendenze dell'esser suo, ambedue vigili e presenti, la terra con tutti gli allettamenti reali e il cielo con la gioia e la pace sperate. Se questa confessione è un atto di libertà lo è nel senso cristiano e cattolico, lo è, vogliamo dire, in una direzione umile e popolare, in rapporto a una speciale società che del Petrarca uomo, del Petrarca poeta, del Petrarca erudito s'era formato un ritratto domestico e convenzionale, alla superficie del quale avvertiva incrinature e contraddizioni. Alla superficie, mentre in realtà la contraddizione era più profonda di quanto si credesse e riguardava non le caratteristiche, le indoli, le tendenze del Petrarca visto come uomo, come poeta, come erudito, ma due tipi assolutamente opposti e contraddittorî, nutriti di due civiltà che non si conciliavano, non armonizzavano. Non armonizzavano, non per loro insita incapacità, ma per insufficienza dello spirito del Petrarca, che non riusciva a dominarle. Petrarca non ha la statura di Dante. L'erudizione umanistica di Dante era di gran lunga inferiore a quella del Petrarca; ma la potenza dell'ingegno di Dante era stata tale da attrarre dentro i suoi interessi spirituali, nell'unità della sua visione del mondo, tutta la cultura dei suoi tempi, immettere nella concezione teologica dell'al di là il paganesimo con assoluta naturalezza. La cultura del Petrarca è a compartimenti, a zone staccate: e dovremmo insistere sul termine erudizione, invece che parlare di cultura. La sua attitudine alla filosofia, cioè il suo rigore scientifico nei problemi filosofici, è molto discutibile: egli reca, insomma, dentro di se un complesso d'inferiorità del quale, inebbriato dalle lodi e dalle acclamazioni, non è cosciente. Natura assolutamente femminea, egli è inoltre troppo sensuale, troppo godereccio per avere il coraggio di una rinuncia, ripudiare la donna, Laura od altra, rifiutare gli onori e i benefici e le vesti di lusso e le comode case, ripudiare i classici, la diabolica letteratura dentro la quale si nascondono e si agitano gli spiriti del male, della politeistica prepotenza, dei compiacimenti sensuali, della virtù labile e mortale. D'altra parte, dentro questa sua erudizione, il medioevo si sta consumando e l'età nuova si afferma con tutte le sue violente esigenze: questo è un carico troppo grave per le spalle del Petrarca che vorrebbe tutto pacifico intorno a se, spianate le vie della storia, procedimenti idilliaci, nessun conflitto, e neppure « negotia », ma « otium », un po' come quello del quale dovè poi godere il fratello Gherardo, e leggiadre fantasie che rendessero felice e lieta l'esistenza. In un mondo così diverso dal desiderato, tra conflitti esterni ed interni dov'è la soluzione? Soluzione non c'è. C'è per tutti un rimedio: la preghiera, e poi trascinare il carico che la storia ci assegna, si sia o non si sia adatti per esso. E bisogna dire, ad onor del vero, che, chiuso come tutti in questo cieco carcere, il Petrarca cercò lungamente ed avidamente una via d'uscita, e poi si piegò al suo destino, che non fu malvagio, visto di fuori, ma internamente fu quello d'un uomo nel quale più che in tutti si agitarono le tendenze di due periodi l'un contro l'altro armato, il medioevo in quello che di più esasperantemente cristiano esso ebbe, cioè la paura del peccato, e l'umanesimo individualista.

Nel 1346 il Petrarca diè inizio alla seconda opera, vagheggiata anteriormen-

te al « Secretum », di questa serie misticizzante, che si chiude col « De otio religiosorum ». Questa seconda opera è « De vita solitaria ». Non è, come si potrebbe pensare, l'elogio dell'eremismo: le leggende cristiane dimostravano che la solitudine materiale dei santi i quali avevano rinunciato al commercio degli uomini e scelto per loro sede il deserto o le cime inaccessibili dei monti era stata popolata di fantasmi e di tentazioni che avrebbero frustrato ogni sacrificio se non si fosse realizzata la solitudine del cuore nella quale soltanto è la promessa della felicità e della perfezione. Anche, questa solitudine del cuore non è da intendersi in rapporto con la vita sociale, non bandisce l'universo mondo dalla sfera degli interessi dello spirito. Il Petrarca tende alla formulazione di un suo ideal tipo di vita inerente al proprio temperamento, ad escludere dal giuoco dei suoi bisogni l'ossessione della donna, l'ossessione dei « negotia » che nascono e dalle necessità materiali dell'uomo e dalla posizione ch'esso è venuto acquistando nella società, l'ossessione dei godimenti, da cui sorgono quel continuo affannarsi, quell'ansia tormentosa, quella instabilità e incontentabilità, quella malinconia che caratterizzano gli uomini di tipo affine al suo. Distinguendo in quest'opera la parte diciamo così probativa, nella quale sono raccolti gli esempi d'illustri solitarî, da Adamo sino ad Abelardo, da tutto il resto, nel quale motivi occasionali — condizioni d'Europa, liberazione del santo sepolcro etc. — s'innestano alla trattazione, il nucleo più importante del libro appare nel disegno, che il Petrarca traccia, dell'ideale di vita solitaria che sbocca nell'umanesimo, o per lo meno in talune forme umanistiche di vivere che hanno a base dell'attività dell'uomo la dignità e l'onestà del nostro pensare, nutrito dalle opere di sapienza scelte con opportuno giudizio, e confortato dall'amicizia e dalla frequenza di spiriti eletti, all'infuori degli agitati rumori del mondo ch'è il regno del diavolo: personificato nella donna e in astrazioni delle quali l'uomo fa altrettanti idoli. Sotto la veste erudita ed eloquente anche quest'opera è dunque documento di una costante aspirazione, l'elogio di una condizione di vita che il Petrarca contrapponeva ai richiami del mondo e alle necessità che lo spingevano riluttante verso di esso.

Il principio della libertà (« Siate liberi, fratelli miei; breve è il comandamento e non difficile etc. ») che è a base del « Secretum » e del « De vita solitaria » informa il « De otio religiosorum » che il Petrarca scrisse subito dopo ch'ebbe visitato, nell'inverno del 1347, i monaci della Certosa di Montrieux fra i quali suo fratello Gherardo s'era ritirato. « Venni in un paradiso — scrive loro —: vidi in terra gli angeli di Dio che abitano in corpi terreni, ma che a suo tempo abiteranno in cielo e andranno da Cristo, per il quale ora militano, finito il travaglio del presente esilio ». Questo trattato ha più degli altri tono oratorio. Egli lo scrive precipuamente per affiancare agli scrittori, secondo la tradizione monastica favoriti, alcuni, degli esclusi, che il suo giudizio riteneva non incompatibili con le verità della fede. Pertanto l'esaltazione del monachismo tendente a dimostrare che solo nell'intimo raccoglimento della vita spirituale consiste la felicità, si spiega nel duplice aspetto del dottrinarismo del Petrarca, vale a dire nell'elencazione di sentenze parallele tratte dagli scrittori cristiani e da quegli scrittori pagani consigliati all'interesse

dei monaci, per il nutrimento vitale che alla loro fede potrebbe derivarne.

Vissuto tra l'autunno del medioevo e i segni anticipatori della civiltà moderna, il Petrarca reca nel suo carattere, nelle varie espressioni delle sue molteplici opere le manifestazioni più salienti del proprio tempo, del quale fu l'interprete rappresentativo e in certo modo coreografico, non senza compiacersene, nè senza ch'egli fermamente ritenesse di voler sfuggire alle noie che la posizione e l'alta fama, con i privilegi ed i favori, gli conferivano. Fra gli uomini di lettere della sua età e di molte altre avvenire fu senza dubbio il più favorito dalla sorte, dalla protezione dei potenti e dagli amici dei quali ebbe buon numero che coltivò con dedizione, e ponendoli a parte dei suoi disegni e dei vari casi occorrentigli, dedicando loro le proprie opere, sovvenendoli talora nei bisogni. Come erudito, egli superò in vastità di letture e di cognizioni i suoi contemporanei, nel desiderio di appurare e di approfondire del mondo classico quanto più gli fosse dato, raccogliendo testi e cercandone per proprio conto durante i viaggi intrapresi. Questa sua opera non fu peraltro di vana erudizione; poichè all'avanzamento degli studî e alla conoscenza critica del mondo classico contribuì filologicamente, si capisce nei limiti metodologici del proprio tempo e del proprio ingegno. Cicerone, Virgilio, T. Livio, Seneca furono i suoi autori prediletti, ma conobbe e lesse Plauto, Terenzio, Sallustio, Orazio, Ovidio, Catullo, Properzio, Tibullo, Persio, Giovenale, Lucano, Stazio, Claudiano, nonchè una quantità di scrittori della decadenza. Desideroso di apprendere il greco, i suoi tentativi di accostarsi direttamente alle fonti della poesia e della filosofia elleniche vide tutte le volte frustrati. Degli scrittori cristiani conobbe S. Girolamo, S. Ambrogio, S. Agostino, S. Gregorio, Lattanzio, S. Isidoro. Di poeti volgari lesse i trovatori provenzali dai quali trasse sicuramente larghi profitti; di Dante non fu ammiratore entusiasta, ma estimatore guardingo e quasi freddo.

Della sua incontentabilità, delle contraddizioni del suo carattere, della sua vanità s'è detto. Ebbe vivissimo il sentimento religioso e, in qualche momento, potente la coscienza della nullità del proprio essere di fronte al mistero dell'universo, all'eternità, a Dio. Poeta d'amore, professò pubblicamente il fastidio della donna; il che non gl'impedì di amarne diverse e, da una di esse, avere figliuoli.

FRANCESCO PICCOLO

Machiavelli

Nicolò Machiavelli nacque a Firenze nel 1469. Nella Firenze di Lorenzo il Magnifico, centro dell'umanesimo, ebbe naturalmente un'educazione umanistica. Entrò nel 1498 nella vita pubblica della sua città, dove, dopo la fuga di Piero de' Medici nel 1494, si era costituita la Repubblica, quella Repubblica in cui ebbe gran parte, come ispiratore, un altro grande, Gerolamo Savonarola, tempra schiettamente italiana di riformatore e agitatore religioso. Egli fece parte della seconda cancelleria che trattava le cose degli affari interni e della guerra. La sua vocazione politica ebbe in questo ufficio modo di esercitarsi: ebbe incarichi varî dalla Repubblica e fu inviato in varie occasioni presso Corti di re stranieri o di principi italiani come ambasciatore. Fu alla Corte di Luigi XII, re di Francia, in varie riprese dal 1500 al 1510, fu nel 1507 presso l'imperatore Massimiliano nel Tirolo. In queste ambascerie il Machiavelli temprò il suo senso politico e si cimentò con le cose: son questi gli anni in cui egli, a contatto di uomini e cose, raccoglie larga messe di esperienze politiche e il suo sguardo incomincia a spaziare, dominatore, sulla realtà.

Ma la sua ambasceria più importante fu quella sostenuta presso Cesare Borgia, il Duca Valentino che con l'appoggio del papa Alessandro VI di casa Borgia, con una serie di imprese fortunate, andava rioccupando città dello Stato della Chiesa, nelle Romagne e nelle Marche, che si eran emancipate dal governo della Chiesa, per opera di signorotti locali. Cesare Borgia mirava a costituire un forte stato nell'Italia centrale, che fosse sostegno del Papa e potesse anche espandersi altrove. Firenze, intimorita dalla politica fortunata di Cesare Borgia, mandò il Machiavelli alla sua corte a Urbino perchè ne studiasse le intenzioni.

Il Machiavelli vide in questo principe energico, abile, sbrigativo l'ideale del principe, quel principe che colla sua energia e abilità poteva por riparo alla corruzione presente d'Italia. E scrisse un opuscolo politico in cui celebrava i metodi di governo decisi e senza scrupoli di Cesare Borgia: *Del modo tenuto dal Duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo ecc.* Come d'altra parte parlò dei suoi viaggi in Francia e in Germania nei *Ritratti delle cose di Francia* e *Ritratti delle cose della Magna.*

Volle ordinare per la sua Firenze una milizia cittadina, dopo avere esperimentato il danno delle milizie mercenarie; e nel 1506 potè far sì che si istituisse in Firenze una magistratura speciale, *i Nove della Milizia,* di cui egli fu segretario.

Ma, caduta la Repubblica nel 1512 e ritornati i Medici in Firenze, in seguito alle vicende italiane e alla guerra della Lega santa contro la Francia, il Machiavelli fu messo da parte e gli fu tolto ogni incarico politico. Incomincia ora un nuovo periodo della vita di lui: una vita di raccoglimento, di studio e di esilio forzato dalle faccende che si protrae, con

molto suo sdegno e amarezza, fino alla morte nel 1527. Ma questi quindici anni son gli anni in cui il Machiavelli potè scoprire al mondo la sua grandezza di pensatore politico, di scrittore, di artista e creò le opere che gli assicuraron l'immortalità.

Egli fu scrittore, politico e storico principalmente: con lui l'età del Rinascimento scoprì la sua scienza politica, in lui trovò l'espressione più alta di sue profonde esigenze. Ma fu anche artista e letterato: non solo per le opere storiche e politiche, ove l'artista appare sempre in tutta la grandezza, ma anche perchè scrisse opere di pura letteratura: tale è la *Mandragola,* commedia in prosa di un potente realismo, capolavoro del nostro teatro comico del Cinquecento; la prima grande commedia italiana e una delle più grandi di tutte le letterature e di tutti i tempi. Scrisse anche un'altra commedia, la *Clizia* e una novella, la novella di *Belfagor arcidiavolo,* di argomento festevole; di lui è anche l'*Asino d'oro,* un libero rifacimento dell'*Asino d'oro* del latino Apuleio, opera in versi che ha un notevole valore per lo studio della psicologia e dei sentimenti machiavelliani, e di lui sono i due capitoli in terza rima *I Decennali,* dove egli parla della storia contemporanea di Firenze e d'Italia.

L'ANIMA DI MACHIAVELLI

Il Machiavelli ebbe un'anima agile e schietta. Fu in lui la passione delle cose: la passione per Firenze, la cui indipendenza politica pericolava tra i contrasti dei vari stati italiani e le invasioni dei re stranieri, la passione per la patria italiana che egli sentiva disfarsi, dopo i secoli densi di vita e splendidi dei Comuni e delle Signorie.

In lui parla con voce nuova la tradizione della patria che usciva da uno dei periodi più gloriosi di storia; l'Italia aveva avuto il primato morale ed economico in Europa per lunghi secoli dal 1100 al 1400; l'Italia grande punto d'approdo dei commerci con l'Oriente, l'Italia centro dell'industria e della banca, l'Italia sede del Papato e punto di irraggiamento della politica universale della teocrazia. Un respiro d'universalità era venuto al mondo dall'Italia; e nell'atto in cui quest'opera suscitatrice e unificatrice si compiva, l'Italia era sorta a Nazione. Dopo il lungo periodo di elaborazione e di silenzio dei secoli anteriori al Mille, dal ceppo romano era germogliata la nuova rigogliosa fiorita. Ma per eccesso di rigoglio le singole energie cittadine e particolaristiche non eran riuscite a trovare quel punto di equilibrio onde l'unità morale e civile si tramutasse in effettiva unità politica colla costruzione di uno Stato italiano. Nè i tentativi dei Signori e dei Principi, dopo l'età comunale condussero a risultati concreti: il risultato più vasto che si potè ottenere in questo campo fu la politica di equilibrio fra i varî Stati italiani, patrocinata da Lorenzo il Magnifico. Tale fu la tragedia della Nazione italiana nei secoli in cui sorgeva: troppo splendida la sua vita, troppo precoce il suo rigoglio. Tale fu la tragedia sentita, ora con maggiore ora con minore consapevolezza, dal Machiavelli. Nel momento in cui l'età moderna si profilava con contorni netti e nuove Nazioni si affacciavano, già salde all'interno e cupide di dominio, l'Italia troppo a lungo dibattutasi nei suoi contrasti, avvolta in una tragica impotenza, precipitava verso la sua crisi.

Questa drammatica situazione della

patria italiana si convertì nell'anima del Machiavelli in un istinto che diresse ogni suo sentimento, ispirò ogni sua meditazione, e agì con un'intensità singolare: allargò gli orizzonti della sua politica fiorentina, lo indusse a passar sopra alla realtà esistente della storia italiana contemporanea e lo portò nel sogno. Il Machiavelli diventò profeta coll'accensione del suo sentimento di un'Italia politicamente unita: coll'accensione del suo sentimento e con l'esasperazione di un patriotta deluso, non con l'esame obiettivo della realtà circostante. Sicchè, mentre egli grida le sue magnanime invocazioni a un principe perchè liberi l'Italia dai barbari e metta ordine nella patria sconvolta dalle rivalità interne e dalle ambizioni dei re stranieri, dimentica le condizioni avverse a un'impresa siffatta, il particolarismo profondamente radicato e ormai incancrenitosi della vita italiana, la decadenza delle istituzioni signorili e delle classi che già avevan fatto la fortuna della patria: dimentica che egli si deve rivolgere per questa grande impresa prima a Giuliano, poi a Lorenzo di Piero dei Medici, figure di principi che non dànno alcuno affidamento e appartenenti a una casa che già, pur di poter rimetter piede in Firenze, ha dovuto darsi in braccio alla Spagna, e al re straniero si è abbandonata completamente.

Il Machiavelli dimentica tutto questo; ma non tanto però che nell'atto in cui cede al prepotente impulso sentimentale all'« istinto » della sua vita, non avverta inconsapevolmente la dissonanza di questo suo ideale con la realtà; e parla d'indipendenza, ma non ha il coraggio di proporre un programma esplicitamente unitario; si scalda all'ideale dell'unità e tutto il suo pensiero politico si illumina da esso, e quando si rivolge al potere politico dei Papi lo vede come un impedimento alla vita e alla salvezza d'Italia, perchè spezza in due il territorio nazionale, ma non formula mai con precisione, in modo chiaro e positivo, l'idea unitaria. Per questo, il suo atteggiamento ha veramente il carattere e il limite della profezia: è un'idea che supera di un balzo la realtà contemporanea, e poi si ferma a mezzo e si avvolge nel vago e nel generico, come tutte le profezie. È la profezia di una grande anima esasperata che ha dietro le spalle un ricco e impareggiabile patrimonio di storia nazionale e avverte che esso s'avvia alla sua dissoluzione.

Comunque questo profondo istinto della storia nazionale, che fece di lui un profeta nel senso esatto della parola, fu l'intimo *pathos* che avvinse il suo spirito; e si mescolò nel suo animo grande a un altro *pathos*, la coscienza della sua grandezza. Una grandezza che fu sorgente di delusione anch'essa; il successo pratico mancò al patriotta, come mancò all'uomo di genio, perchè mancarono all'uno e all'altro gli addentellati con la realtà necessari per vincere le cose.

Anche l'uomo di genio fu nei riguardi di se stesso un sognatore; un magnanimo sognatore, perchè a illudersi sulle sue possibilità lo induceva anche la passione della patria che faceva volgere lui, un sentimentale e un dottrinario, alla politica come al campo prediletto e continuamente vagheggiato di ogni sua attività; ma magnanimo anche perchè nella sua assoluta aspirazione alla vita politica attiva grandeggia l'uomo dell'età del Rinascimento, tutto vòlto alle cose e alle faccende, e concentrato in un culto del proprio io, che è ambizione, desiderio di

dominio, bisogno di agire immediatamente sugli uomini e sulla concreta realtà.

S'illuse il Machiavelli a questo riguardo: chè gli anni eran tempestosi ed egli non aveva, per salvaguardare la sua carriera politica, i sostegni pratici che altri invece aveva.

E nella tempesta dei tempi, che però non era ancora sì grande da travolgere tutto e lasciare posto agli uomini nuovi, il Machiavelli procedeva necessariamente incerto e impedito dalle circostanze. Aveva potuto emergere relativamente nella politica della sua città quando un mutamento radicale era avvenuto coll'instaurazione della Repubblica e la cacciata dei Medici: ma, ritornati i Medici a Firenze nel 1512 e poi cacciati un'altra volta nel 1527, egli aveva proceduto in balìa delle cose: troppo compromesso col passato regime repubblicano per i Medici, troppo compromesso con i Medici per la nuova repubblica del '27, nonostante che egli del dominio mediceo non avesse raccolto che le briciole, e anzi neanche le briciole, chè tutto il suo servizio dei Medici si era ridotto a scriver per loro incarico le *Storie Fiorentine,* o ad andar per loro ambasciatore a un convento di frati per questioni fratesche. Erano tempi in cui bisognava giocar colle circostanze; e al Machiavelli mancò la possibilità di condurre questo gioco.

Ma non mancò solo la possibilità esterna di ciò: egli era un temperamento di dottrinario, atto ad emergere, subordinatamente a determinate circostanze, in tempi di radicale sconvolgimento, destinato a rimaner sequestrato dalla realtà in tempi di altalena politica e di compromesso: comunque, per il suo temperamento fortemente dottrinario, sempre in istato di minorità rispetto alla vita politica e alle sue esigenze.

IL PENSIERO DEL MACHIAVELLI

Egli fu un *appassionato* dottrinario: e in questa mescolanza singolare di dottrinarismo appassionato, di umanità e patriottismo frementi, da cui si sviluppa una tempra eccezionale di scrittore, è il suggello della sua personalità. Quali furono le sue dottrine? Una dottrina appare in primo piano, la dottrina dell'esperienza. Questa dottrina, su cui ha giustamente insistito la critica contemporanea, e in particolare la critica nata dall'idealismo filosofico crociano nella sua severa chiarificazione e ricostruzione della storia dello spirito moderno, costituisce quell'aspetto dello spirito machiavelliano per cui il Machiavelli è comunemente considerato come uno degli interpreti massimi della civiltà del Rinascimento. Quel principio dell'esperienza, onde il mondo si presenta agli occhi dell'uomo nella sua vastità infinita e sempre necessariamente soggetto al dominio dell'uomo, fondamento della concezione rinascimentale delle cose, fu sentito e sviluppato con rapida intuizione dal Machiavelli e da lui trasferito nella scienza politica. Egli è il Leonardo della politica: tale il lato più evidente esteriormente del suo pensiero. Ma del suo pensiero e del suo atteggiamento in genere si coglie il ritmo vitale quando ci si ponga dinnanzi *tutto* l'uomo, la sua storia interiore e i suoi concreti rapporti con la civiltà a lui contemporanea. Egli non fu soltanto l'uomo che pronunciò nella sfera politica il principio dell'esperienza; egli fu colui che su questo principio insistè, vero dottrinario, come su un dogma: e questo dogma sentì con animo acceso, colorì di tonalità violente, perchè il suo temperamento impetuoso e ardente lo conduceva a questo e perchè egli non potè mai sciogliere del

tutto il suo atteggiamento di sperimentatore nelle molteplici e vive articolazioni dell'esperienza, ma si fermò sulla soglia a proclamarne la necessità.

Il principio dell'esperienza contrastava in lui con un altro principio, sentito con pari intensità, il principio di un mondo già formato con esistenza oggettiva, che limitava la libertà umana e al di là del quale era vano pensare di potersi porre con un atto di assoluta libertà. « Virtù » e « fortuna »; e come la « virtù » rappresenta in lui il libero dominio dell'uomo sulle cose, onde mescolandosi l'uomo con esse nasce l'esperienza, la « fortuna » sta a significare il limite che si oppone all'uomo in questa libera costruzione del mondo, la realtà oggettiva che fascia dall'esterno la libera opera dell'uomo. I due celebri concetti machiavelliani, che hanno dato motivo a tante discussioni, rispecchiano il caratteristico equilibrio dell'uomo del Rinascimento che si muove fra i due poli opposti, e dall'uno passa all'altro con somma indifferenza perchè in essi è, con invalicabile cintura, chiusa la sua vita. Nell'uno e nell'altro è egualmente vivo e profondo, e tanto più lo è quanto più il suo temperamento è crudo e schietto e amante degli aperti contrasti. Tale fu il temperamento del Machiavelli, cui l'impeto dell'anima e l'indole unilaterale e bizzarra dell'artista in strana mistura con l'acuta sensibilità dell'uomo di genio traevano a irrigidire gli angoli e a scoprire nude le opposizioni.

Egli è profondo nel principio dell'esperienza, perchè lo sente nella sua intatta verginità, non come un principio astratto, ma come una forza intima che sommuove e abbraccia il mondo: e il mondo, dominato da esso gli appare come una compatta e viva realtà in cui non sono e non possono essere salti o discordanze: il mondo è un'unità viva e ferma. Dall'uno elemento di esso si passa all'altro in una perfetta continuità e con la « certezza » della verità di ciascun elemento; e si può andare entro questo chiuso circolo all'infinito con la stessa certezza di unità e verità. Questa è la vera scoperta del Machiavelli di cui il principio dell'esperienza non è che l'apparenza esteriore: la concezione di una vita intima, compatta e sufficiente a se stessa della realtà. Non un principio teorico e fragile come tutti i principî teorici astratti dal flusso vivo della realtà, ma un senso nuovo e intero delle cose. Attraverso questo senso nasce veramente il mondo moderno come possesso e immanenza del reale.

Il Machiavelli è profondo anche nell'interpretazione dell'aspetto opposto del Rinascimento, la fedeltà al sentimento di una realtà oggettiva che limita la libertà dell'uomo. È profondo anche qui, secondo il modo con cui la profondità si attua nel suo temperamento singolare di uomo e di artista, e cioè per rapide intuizioni e immediate prese di possesso, in cui la riflessione è folgorante e non si sviluppa mai in estensione. Quel limite o realtà oggettiva che cinge dall'esterno il suo mondo che è compiuto e autonomo, lo chiami egli Fortuna o comunque l'avverta insinuarsi dappertutto nel suo sentimento delle cose, egli non solo sa di non poterlo distruggere, ma l'afferma apertamente e lo illumina con la sua consequenzialità amante dei contrasti netti, ed intorno ad essa costituisce tutt'una fiancata dell'edificio del suo spirito con una coerenza di articolazioni e un'insistenza di motivi che sono singolari. Il mondo che egli ha scoperto come vivo e compatto è però immobile: la sua vita non si configura mai in un vero movi-

mento: esso è certo, ma è sempre lo stesso, ed è in questo senso una realtà naturalisticamente intesa: il passato fa tutt'uno col presente e con l'avvenire. E ciò perchè esso è permeato di una realtà oggettiva già esistente, a cui non può opporsi la libertà dell'uomo: la libertà si fa valere solo entro la cinta di questa immobile staticità. Contraddizione palese, ma in questa contraddizione è lo spirito del Rinascimento, il suo sguardo volto all'avvenire, il suo fermo appoggiarsi al Medio Evo da cui è nato. E in questa contraddizione e nell'averla inconsapevolmente esasperata è il titolo di gloria del Machiavelli rispetto alla storia dello spirito umano. Da quel concetto d'immobilità del mondo (« in tutte le città ed in tutti i popoli sono quegli medesimi desiderii e quelli medesimi onori, e come vi furono sempre. In modo che è facil cosa a chi esamina con diligenza le cose passate, prevedere in ogni repubblica le future, e farvi quegli rimedi che dagli antichi sono stati usati ») deriva tanta parte della sua scienza politica; onde essa consiste nel rintracciare i casi simili a quelli che succedono ora, e si risolve in una scienza dei casi, o casistica, oppure si volge all'« ideale » dei romani, come al perfetto modello di politica a cui si devono ispirare i moderni. L'ideale della romanità, che era stata la meta a cui avevan tenuto fissi gli occhi gli uomini dell'Umanesimo, è nel Machiavelli un cardine della concezione delle cose. L'umanesimo si volgeva al mondo romano: il Machiavelli ricavò dal mondo romano gli esempi della sua scienza politica. E come l'umanesimo si rivolgeva al mondo della romanità per trovar qui lo stimolo a costruire una nuova vita dopo la crisi del Medio Evo, così il Machiavelli si volge alla romanità per trovar qui un sostegno a quel mondo nuovo che il Rinascimento scopre, il mondo dominato dall'uomo e soggetto all'esperienza, e ch'egli possedeva solo a metà, perchè era chiuso entro un ferreo oggettivismo.

L'UTOPIA DEL MACHIAVELLI

Proprio questo limite e questo oggettivismo del Machiavelli e la sua intima contraddizione nella concezione delle cose lo spingono verso l'« utopia ». Se la realtà non è posseduta per intero bisogna trovare un sostegno in una realtà esterna che serva a spiegarci la nostra realtà; ed è l'« ideale » dei romani o è, comunque, la tendenza a riferirsi a un mondo ideale, secondo il quale, si deve misurare il mondo esistente: è l'« utopia ». Questa idea sequestrata dalla realtà, e a cui noi ci dobbiamo commisurare, anima tutti gli atteggiamenti di Machiavelli e ricorre continuamente in lui, ora più ora meno pronunziata.

È un aspetto grandemente significativo ed è inscindibile dall'altro principio, il principio dell'esperienza e del dominio del mondo: nell'uno è implicito l'altro, e sono i due momenti salienti dello spirito del Machiavelli. In questi due principî intimamente fusi in un'unità originale trovan la loro spiegazione le famose massime del Nostro: come quella della necessità per gli Stati, giunti a un certo stadio della loro vita e avviati alla decadenza di ritornare ai principî, cioè alle leggi e ai modi di vita che generarono un tempo la loro ascesa (« la riduzione ai principî »), perchè il mondo è concepito come realtà che l'uomo possiede e domina, ma questa realtà è immobile e non ha sviluppo, onde è possibile risuscitare momenti tramontati di essa e trasferirsi con indifferenza ai suoi stadi più

remoti: generosa illusione dell'utopista che deriva da quella concezione per cui il mondo ha una vita statica cinta entro un limite esteriore e insuperabile. Oppure vi trova la sua legittimazione la massima della necessità della virtù negli eserciti; massima nascente da un sano realismo e consacrata dall'esperienza di tutti i tempi, ma che nello spirito del Machiavelli diviene il principio supremo e assoluto di ogni scienza militare, il *modello* da cui non ci si può allontanare e in virtù del quale solo la fanteria ha valore negli eserciti; la cavalleria ha un valore minore, nessun valore ha l'artiglieria; ed egli si scaglia contro i paladini dell'artiglieria che pure stava già mutando profondamente i sistemi della guerra.

LA POLITICA E LO STATO

I contrastanti atteggiamenti del Machiavelli sono fecondi d'intuizioni nuove. Sopra tutte le altre spicca il nuovo concetto della politica e dello Stato nascente dal suo pieno dominio della realtà e dal suo assoluto trasferirsi in mezzo ad essa. La politica e lo Stato sono creatura dell'uomo; nella politica e nello Stato è « tutto l'uomo ». Due concetti che s'integrano a vicenda; di cui il primo è tipico frutto della nota concezione rinascimentale delle cose, il secondo esprime questa concezione avvalorata, nutrita, sviluppata attraverso lo spirito singolare del Machiavelli.

La politica nasce nel Machiavelli da un senso totale della vita; nella politica è tutto l'uomo: l'uomo, le sue dottrine, i suoi sentimenti, i suoi accorgimenti pratici. La politica non è corpo di dottrine: le dissertazioni teoriche sulla politica appartengono ad un'altra età, quando Dante poteva scrivere il *De Monarchia,* sogno di un uomo del Medio Evo, costruito sugli elementi che la tradizione medioevale gli offriva; appartengono a tutti i tempi, in quanto l'uomo si isola dal corso del reale e cerca di fissare in schemi eterni le sue aspirazioni concrete. Ma le dissertazioni politiche, le teorie, i corpi di dottrina non sono la politica nuovamente fondata da Machiavelli; questa impegna tutto l'uomo, l'uomo di passione, l'uomo d'esperienza, e lo tien vòlto solo alle cose concrete: concretezza d'impulsi, concretezza di obiettivi. In quest'ambito concreto di sentimenti, di idee, di circostanze si sviluppa la scienza politica la quale non è solo mai scienza politica, ma politica nel senso compiuto della parola. Totalità di tutta la vita raccolta in un momento e concretezza di questo momento: ecco la politica di Machiavelli. Tutta la vita stessa del Machiavelli, la sua passione di patriotta, la sua attività di uomo dell'esperienza, la sua opera di scrittore politico son lì a testimoniare con la loro viva presenza la profonda novità di questa scienza politica di cui Machiavelli si fa banditore e attore.

Per questo concetto totale della politica, onde è assicurato in concreto il suo carattere d'immanenza ed è tramandato ai tempi moderni, i quali poi, avvolti in altri problemi, lo oblieranno, il dissidio tra politica e morale che si è voluto vedere nel Machiavelli non esiste; nè esiste a sè stante quel concetto della separazione della politica dalla morale che è stato assunto come la principale scoperta del Machiavelli. Esso esiste solo in via subordinata entro l'ambito di questa politica nuova; e allora veramente acquista un significato concreto e preciso perchè entro quella viva totalità che è la politica si distacca la effettiva autonomia di questa, e se ne può distaccare perchè il Machiavelli l'ha accordata con la mora-

lità rinascimentale: separazione che segue a un accordo ed è frutto della potenza vivificatrice e unificatrice del Machiavelli. Allora la separazione della politica dalla morale (altro è il criterio della esperienza politica, altro il criterio della moralità) si presenta nel suo legittimo valore perchè è un gioco di quell'accordo: ed è legittimo dire che il Machiavelli se ne fa banditore. Ma la più importante scoperta è quella della politica come attività piena e complessa di fronte alla realtà.

Per essa lo Stato acquista un alto valore in Machiavelli: lo Stato è il risultato di questa politica in atto, e poichè questa ha un valore totale ecco che lo Stato, che esprime in sintesi quella, acquista agli occhi del Machiavelli un carattere di concreta totalità. Lo Stato è la realtà somma in cui si raccolgono gli sforzi e le opere dell'uomo: termine e principio di ogni vita concreta, lo Stato è tutta la realtà. In questa concezione il senso concreto e unitario delle cose proprio del Machiavelli tocca il suo apice; e per l'eccessivo amore a questa scoperta lo Stato assume la sembianza di un mito: esso è la realtà unica e compiuta. Il dottrinario spunta dal fondo di questo eccessivo amore al mondo concreto e dà un aspetto assoluto a quella scoperta che è il frutto di una ineguagliabile concretezza.

Il Principe. - Questo eccessivo amor della concretezza è ciò che dà anima e figura al capolavoro del Machiavelli, il *Principe.* Questa opera breve e potente scritta tutta di getto nel 1513, quando al Machiavelli, chiuso nel forzato esilio dalle faccende e nel raccoglimento di meditazioni e di studî della sua casa rustica di San Casciano in Val di Pesa, balenò l'idea di una redenzione italiana e della fondazione di uno Stato nuovo, che ponesse riparo ai mali da cui l'Italia era afflitta, contiene in sè tutto il meglio di Machiavelli: la sua passione di patriotta, la sua umanità fremente, le mirabili scoperte del suo genio in una sintesi singolare. Nel suo ritiro nella casa di San Casciano in Val di Pesa, a cui l'aveva obbligato il ritorno dei Medici nel 1512, il Machiavelli costretto a vivere di quel poco che il suo piccolo patrimonio familiare gli dava, conduceva una vita a lui sommamente ingrata. Per lunghi anni egli era stato abituato a vivere nelle segreterie di Stato e alle corti, dove l'aveva inviato la Repubblica della sua città a sondar l'animo dei principi e a esplorare il corso degli avvenimenti: incarichi non di primaria importanza ma che pur mettevano il Nostro a contatto con principi, popoli e paesi lontani e davano alla sua mente, sensibilissima a imprimersi di cose e di avvenimenti, nutrimento vitale, e al suo animo di uomo del Rinascimento, ambizioso di faccende, aspirazione a opere maggiori. Ma questo era stato finchè eran durati i tempi della Repubblica sorta dalla fuga di Piero dei Medici e dalla caduta del dominio mediceo nel 1495. Ma ritornati i Medici nel 1512 le cose per il Nostro eran mutate: inviso ad essi per la parte che aveva avuto nel passato governo e imprigionato anche, a un certo momento, perchè sospetto di aver partecipato a una congiura antimedicea, aveva dovuto accontentarsi del ritiro campagnuolo. Durante il giorno egli si mescolava coi villani, costrettovi dalle cure del suo piccolo possedimento campestre o dalla necessità di ammazzar la noia: tutt'al più si recava in un boschetto solitario con i suoi amati libri sotto il braccio, a leggervi i poeti latini, Ovidio, Tibullo: e qui si perdeva in oziose fanta-

sticazioni paragonando i suoi amori con quelli raccontati dai poeti, e lo ripungeva la noia del triste stato presente. Ma il più del suo tempo lo passava all'osteria, come egli racconta in una celebre lettera al suo amico Francesco Vettori ambasciatore a Roma: e lì giocava a tri-trac coi villici e i carrettieri di passaggio, leticava per un soldo, e le grida sue e dei suoi compagni di gioco giungevan tant'alte che si sentivano a distanza. Così, egli diceva, « mi ingaglioffo rinvolto entra questi pidocchi », e provava un'acre soddisfazione in questi passatempi volgari, quasi per far dispetto all'avversa fortuna che l'aveva condotto a questo e per vedere se essa, dopo averlo tanto battuto, « la se ne vergognassi ».

Ma la sera egli si raccoglieva nel suo studio e mutava disposizione di spirito, o, come egli dice, svestiva quegli abiti coperti « di fango e di loto » della giornata e vestiva « panni reali e curiali »; allora si poneva a colloquio con gli antichi scrittori, i grandi storici romani, e tutto si trasferiva in loro, nè per alcuna ragione in quelle ore se ne distaccava, intieramente isolato dal mondo che lo circondava, dimentico di ogni affanno e dell'avversa fortuna. Il suo spirito tra quei grandi acquistava coscienza della sua grandezza: ed emergeva in affermazioni magnanime ove era tutto l'alto senso di sè e il lampeggiar del suo genio: « Mi pasco di quel cibo che *solum* è mio ».

Da quelle meditazioni venne fuori il *Principe*: ed egli ne dava notizia nella stessa lettera all'amico Francesco Vettori: un libretto *De Principatibus* in cui esaminava « di quale spezie sono i principati, come e' si acquistono, come e' si mantengono, perchè e' si perdono ». Definizione del tutto esteriore che non dava che un'idea pallida e inadeguata dell'opera. La verità si era che il Machiavelli aveva scritto quel libretto scaldato dall'idea di uno Stato nuovo in Italia, e, guidato da questa idea, aveva raccolto qui tutti gli slanci della sua anima di patriotta, la sua esasperazione di uomo deluso, e su questi sentimenti si era proteso, condensandosi in un punto, il suo genio, interprete delle intuizioni e dei bisogni di tutt'un'età. Tant'è vero che egli, per por mano al *Principe*, aveva interrotto un'opera di più ampia lena e di maggiori proporzioni, i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, che gli era accaduto di incominciare attraverso le sue cotidiane meditazioni sul grande storico romano. Questa era un'opera di studio e di riflessione pacata: il *Principe* no; maturatasi inconsapevolmente nel suo spirito quest'opera era apparsa a lui improvvisamente come un'idea da tradurre in atto, una necessità a cui non poteva sottrarsi; e il *Principe* fu scritto tutto di getto. Era l'esplosione del suo spirito, passato attraverso le amare delusioni del 1512, consapevole della tragedia italiana e giunto attraverso le meditazioni e gli ultimi studi a quelle scoperte nella « politica » che il suo genio aveva portato dentro di sè negli anni della pratica delle ambascerie.

Tutto il Machiavelli è, come per una germinazione improvvisa e mirabile, in quest'opera; e San Casciano è lo sfondo da cui il titano si eresse in questo scatto repentino.

È necessario, per la salvezza d'Italia, fondare uno Stato nuovo; sorga un principe nuovo e redima l'Italia da questo « barbaro dominio ». Gli stati italiani si avviano alla decadenza: i re di Francia Carlo VIII e Luigi XII hanno portato le armi straniere in Italia, e ad essi ha già fatto riscontro nel Mezzogiorno la

Spagna: fra queste contese e queste ambizioni di stranieri l'Italia è « battuta, lacera, corsa ». Quale rimedio alle sciagure presenti e future ove non intervenga un principe italiano che fondi uno Stato nuovo e coraggiosamente si faccia iniziatore di una politica nazionale? È dinanzi agli occhi del Machiavelli l'idea del « principe », che egli ricava dalla nostra splendida tradizione principesca del '400: se i principi han potuto tanto nella recente storia italiana un principe deve essere il restauratore delle sorti della Nazione. Non si accorge il Machiavelli, che proprio queste istituzioni principesche, così floride una volta, sono ora in decadenza; e che proprio per colpa di principi italiani, inetti o discordi, gli stranieri han potuto far da padroni nella penisola. Non se n'accorge in parte, e in parte non se ne vuole accorgere; perchè egli pensa a un « principe nuovo » che crei uno Stato nuovo. È vero che vede questo principe nuovo in un rampollo di casa Medici, in quel Lorenzo di Piero dei Medici che ora è tornato come Signore in Firenze e a cui dedica la sua opera, ma egli col suo impulso generoso trasfigura questo principe, secondo il suo ideale di principe, perchè egli lo vuole fondatore di uno Stato nuovo, di cui svela il segreto nella sua opera. La consapevolezza delle sue grandi scoperte politiche lo fa andar al di là della realtà nella valutazione degli elementi concreti di questa, il suo temperamento di dottrinario fa sì ch'egli artificiosamente si sovrapponga alle cose esistenti. Questa è l'utopia del *Principe*.

Uno stato nuovo vuole il Machiavelli; e lo vuole per il suo sentimento di patriotta, lo vuole perchè il suo genio gli suggerisce, con il suo impeto e le sue divinazioni, la materia e la forma di uno Stato nuovo. Deve essere uno Stato che porti in sè il suo alto compito patriottico e sia a un tempo il frutto delle nuove esigenze e delle nuove realtà dello spirito umano nel Rinascimento. Deve assorbire in sè tutta la vita, perchè da esso e con esso devono esser risolti tutti i problemi nazionali, e perchè nella politica ormai si trasferisce tutta la vita morale, deve nel principe, con cui s'identifica e da cui la sua esistenza dipende, richiedere il dominio di tutta la vita. L'esperienza ne sia il supremo criterio e con essa il rispetto delle cose esistenti, l'adeguarsi ad esse, il riconoscimento di quelle realtà morali buone o cattive che germogliano comunque nella vita. Se il principe astrarrà da esse, fallirà nel suo intento; consistano esse nelle sane energie morali di un popolo a cui un principe deve fare appello per stabilire il suo stato (onde la necessità delle milizie nazionali, senza di cui uno Stato è destinato a morire), siano esse le crudeltà, le astuzie, gli infingimenti necessari per domare la contrastante realtà, feconda sempre di crudeltà, di astuzie, di infingimenti.

Questi sono i due aspetti essenziali in cui si specchia il realismo machiavelliano: la necessità delle milizie nazionali, la predicazione dell'agire iniquo, quando le circostanze lo richiedano; e ciò perchè la politica deve abbracciare tutta la realtà e ispirarsi alla lezione delle cose. Nè il Machiavelli, naturalmente, è empio per questo, secondo l'interpretazione tradizionale che è stata data del suo pensiero nei secoli posteriori a lui, e che va sotto il nome di « machiavellismo ». Onde son pullulati in ogni secolo gli accusatori di Machiavelli, e attraverso queste accuse l'aggettivo « machiavellico » e la frase « politica machiavellica » hanno acquistato un significato spregiativo, in cui

il senso di una volpina astuzia si mischia col senso di una condotta immorale e empia.

Non c'è l'empietà in Machiavelli: ma c'è l'apparenza dell'empietà; e di questa egli si compiacque, per il suo temperamento che, pur così radicato nella realtà, tendeva sempre ad allontanarsi da essa e a dar forma assoluta di mito ai principî più concreti.

I principî del realismo politico occupano così il suo spirito ch'egli se ne fa banditore con un'intransigenza assoluta; e di questa intransigenza e assolutezza si compiace, calcando i toni e le tinte, con l'animo fisso all'*idea,* lui il realista convinto e il fedele seguace dell'esperienza.

I Discorsi sulla prima deca di Tito Livio. - Quest'opera che il Machiavelli interruppe per scrivere il suo *Principe* è un'opera di più vasta mole e di respiro più calmo. Non è un'opera scritta di getto: è frutto di lenta meditazione ed è divisa in tre libri. Non si può riconoscere una netta distinzione di materia dei tre libri, perchè gli stessi argomenti vi ricorrono indifferentemente, e gli argomenti in ciascun libro son mescolati senza un ordine. Quest'opera nasce dalle meditazioni del Machiavelli sugli storici antichi: il modello tenuto presente sono le Storie di Tito Livio (i primi dieci libri, che trattan della storia di Roma dalle origini sino ai primi tempi della Repubblica) e di qui il Machiavelli ricava i fatti storici ch'egli poi, confrontando coi fatti contemporanei, assume a materia della sua meditazione politica.

È questo il libro della « scienza politiche ». Nel *Principe* il pensiero politico aveva un'accensione sentimentale e una concentrazione mirabile: qui si distende, si sviluppa, crea la dottrina politica, pur sempre entro i limiti in cui è consentito, rispetto a Machiavelli, parlare di dottrina politica. Eppure il libro non ha niente di sistematico: anzi nel suo carattere caotico riflette pur sempre il temperamento ribelle e rapido e violento del Machiavelli; ma l'insistenza con cui sono trattati certi argomenti, il ritornar su se stesso come a meglio chiarire e maturare la propria meditazione, fanno di questo libro un'opera del tutto diversa dal *Principe,* col quale ha in comune però la sostanza più viva e migliore; e i concetti del *Principe* possono dispiegarsi in un'atmosfera più tranquilla, con un ritmo più riposato: solo nelle pagine dei *Discorsi* ai nostri occhi appare con fisionomia distinta, come da un terso specchio, la genesi del *Principe* e il suo valore.

Qui s'attutiscono nel tono più pacato del discorso certi atteggiamenti estremi, certe punte rigide della predicazione dell'esperienza; e la pretesa immoralità del Machiavelli si svela per quel che è: una appassionata fedeltà a quel realismo politico e a quel principio dell'esperienza in cui il Machiavelli riversava tutta la sua anima.

Tanta è in lui questa passione dell'esperienza, sentita come totalità di vita, che il suo stile prende forma da essa: e nei *Discorsi,* dove i vari stili del Machiavelli si fondono e appaiono distinti per il carattere tranquillo e disteso del libro, si può osservare, con un esame molteplice, questo stile caratteristico del Machiavelli. È lo stile dello sperimentatore animato dalla passione dello sperimentare: uno stile rapido e denso in cui le cose germogliano senza interruzioni. Il periodo è irto di cose; e il ragionamento che regge le cose ha un tessuto semplice e nudo. Il Machiavelli aderisce alle cose in un modo così schietto che ha alcunchè

di elementare: si riflette in questo stile il suo temperamento assoluto e unilaterale, che, quando è volto all'esperienza, ubbidisce solo all'imperativo di questa. Per questo suo sentimento della realtà nudo e acceso, che appare in tutta la sua vigorìa nel *Principe,* il motivo stilistico predominante del Machiavelli è « nell'accostar le cose l'una all'altra con rapidità e vigorìa: onde i periodi relativamente brevi che si susseguono, staccati da un punto, come tanti segmenti di realtà senza passaggio dall'uno all'altro. Il Machiavelli segmenta la realtà che pur sente, con profonda unità, e la segmenta in virtù del suo spirito rapido, aggressivo, unilaterale ». È lo stile del conquistatore dell'esperienza: egli ha di fronte un mondo eguale e continuo e vi trascorre rapido, esplorandola e impossessandosene, nè è mai sazio di esplorarla e di posederla. Appunta lo sguardo in un luogo e se ne impossessa: poi seguono « gli intagli, le aggiunte, i rilievi ».

Questo stile della conquista dell'esperienza, che è nel *Principe* ed è nei *Discorsi,* dimostra in quest'opera appieno la sua genesi: perchè qui dà risalto ad esso la tendenza stilistica opposta, il ragionamento che allenta le sue maglie e si distrae dalla viva esperienza, che è il momento riflesso e non genuino del suo stile.

I Dialoghi sull'Arte della Guerra. - Tutta la sostanza migliore del pensiero politico del Machiavelli, la politica, come vita totale, il principio dell'esperienza, la necessità delle milizie nazionali, il programma di restaurazione italiana, è sviluppata nei *Discorsi.* Nei *Discorsi sull'Arte della Guerra* solo un problema è affrontato, il problema militare. L'ordinamento dell'esercito, ecco l'argomento di questo libro e dalla trattazione particolare di questo argomento emerge con maggiore ampiezza la necessità delle milizie nazionali.

In quest'opera, che il Machiavelli presentò come frutto delle conversazioni che si tenevano in Firenze negli Orti Oricellari (i giardini di Casa Rucellai), il protagonista principale è il famoso capitano dell'epoca Fabrizio Colonna in bocca al quale il Machiavelli pone le sue opinioni sulla milizia. E come il problema militare è esclusivo in quest'opera (e al di sotto di esso vibra sempre l'intento patriottico) così si accentua, qui, fino a pronunziarsi con una nitidezza singolare, un aspetto caratteristico dello spirito del Machiavelli, la tendenza all'utopia.

Il Machiavelli è il letterato che parla della guerra e ha dinanzi a sè il modello dei Romani. Predomina il raziocinio, a cui il Machiavelli, tutto preso dal suo sogno di un esercito modello, dà una cadenza nuova e un tono serrato che ci riporta allo stile della conquista dell'esperienza, pur movendosi su un terreno del tutto diverso, l'utopia.

Ogni ragionamento è sospeso nel limbo dell'ideale della perfetta milizia e dell'esempio dei romani, ma la passione del patriotta dà un intimo fuoco alla costruzione dottrinaria. Per questa passione che esaspera i contrasti, fa più nitide le luci, l'utopia si staglia con contorni netti come non mai nel Machiavelli. Machiavelli è qui il teorico che crede, nell'ordinare l'esercito, di poter preveder tutto e a tutto por riparo. Egli esamina con minuta pedanteria tutti i minimi particolari di questo esercito da lui progettato: come si devon scegliere i soldati, quali soldati siano i migliori, come gli eserciti e i loro capi non producan disordini; come si devono armare i soldati (e l'utopia rivela subito nell'affermazione che bisogna esaminar le armi che usavan gli antichi e

di quelle scegliere le migliori). Poi s'indugia sulla composizione del perfetto esercito (di quante armi e di quante unità dev'esser composto, e di quanti soldati ciascuna unità, con un preciso computo aritmetico), sviluppa in modo perfettamente geometrico quale deve essere il meccanismo della battaglia, e di tutto dà esatto conto, con un amore della costruzione geometrica che è veramente singolare: giunge persino a misurare al centimetro gli spazi che devono intercorrere tra una schiera e l'altra dell'esercito durante la battaglia.

Il mito del perfetto e del geometrico pervade tutta l'opera e dà ad essa un significato originale e di primo ordine nella storia dello spirito del Machiavelli.

Le Storie Fiorentine. - Questo tener l'occhio ad una realtà ideale, da cui discende la dottrina militare del Machiavelli, si rispecchia in altra forma nelle opere storiche del Nostro: alla storia delle cose si sovrappone l'ideale politico; la storia è in servizio dei concetti politici. Tipico esempio di un siffatto modo di costruir la storia è la *Vita di Castruccio Castracani,* breve operetta in cui il Machiavelli con sommo vigore stilistico narra la vita del celebre condottiero lucchese del '300. Vero romanzo storico e non storia, dove la realtà è trasfigurata dal grande scrittore, che ha l'occhio fisso al suo ideale di principe.

È quel che avviene nelle *Storie Fiorentine,* ma con assai minor continuità, perchè questa è opera complessa dove s'intreccian vari motivi.

I Medici dettero al Machiavelli nel 1520 l'incarico di scriver la storia di Firenze, ed egli, messosi all'opera con impegno, si rivelò come scrittore sotto un nuovo aspetto, quello dello storico artista. Tutta la storia di Firenze egli abbraccia dalle origini sino ai tempi suoi, in otto libri, ma la parte di gran lunga più sviluppata è la parte più recente e contemporanea a cui si rivolgono gli interessi del Machiavelli cittadino e patriotta.

Nel primo libro là dove parla della storia più remota di Firenze, la storia è una cronaca ove gli avvenimenti si affastellano e niente riesce a dare ad essi unità; ma già dal secondo libro, col racconto della storia di Firenze nei primi anni del Trecento, la storia si anima e appare uno degli elementi salienti di essa, l'episodio. Il Machiavelli è storico dell'episodio: nell'episodio appaiono il suo amore della rappresentazione particolare e le sue qualità di descrittore e artista. Così in tutta la narrazione delle vicende del Duca d'Atene a Firenze, così più avanti nella descrizione del tumulto dei Ciompi: gli avvenimenti si drammatizzano spontaneamente e il motivo drammatico dà unità e significato alle *Storie Fiorentine.*

La sovrapposizione dei concetti politici dello scrittore dà origine a parentesi di carattere moralistico: i personaggi storici son fatti parlare secondo le idee dell'autore, la storia è tramutata in dottrina politica. Nè c'è una spontanea connessione dei fatti che dal di dentro illumini e dia ordine.

Il concetto politico deforma la storia o si rivela per quel che è in discorsi scoperti; e non fondendosi veramente col racconto storico, questo rimane spesso un informe ammasso di vicende senza un'anima che lo vivifichi. La storia diventa un atto di fede, e il dommatismo del Machiavelli si fa valere in pieno.

Ma ad animare la storia interviene lo scrittore e l'artista e la drammatizzazione serve a dare quell'unità al racconto che

non avrebbe altrimenti, come accade nel libro ottavo nella narrazione della congiura dei Pazzi. Per il suo sentimento appassionato lo scrittore aderisce immediatamente alle cose rappresentate, e le cose, non importa, se anche deformate, trasferitesi nel suo spirito creatore, ne escono con una vita nuova. Il sentimento dell'uomo che assorbe in sè le cose è fuso col sentimento dello scrittore: ed è una nuova forma della mirabile unità dello spirito del Machiavelli.

LUIGI MALAGOLI

Ariosto

Ludovico Ariosto nacque l'8 settembre del 1474 a Reggio Emilia da Niccolò, ferrarese, ch'era di famiglia trasferitasi da Bologna a Ferrara nel secolo XIV, e da Daria Malaguzzi, reggiana.

Le varie dimore degli anni giovanili di Ludovico segnano le vicende politiche di Niccolò il quale, Capitano della cittadella di Reggio al tempo della nascita di Ludovico, nel 1481 passò a Rovigo, Capitano del Polesine, di nuovo a Reggio nel 1482 e infine Giudice dei Savî nel 1486 a Ferrara dove morì nel 1500, lasciando buon patrimonio (acquistato non senza accuse di malversazioni) e numerosa figliolanza.

Iniziati gli studî di giurisprudenza per imposizione paterna, datosi poi alle lettere sotto la guida di Gregorio Elladio da Spoleto, Ludovico che già nel 1498 si era allogato al servizio della Corte Ducale, nel 1502 fu Capitano della Rocca di Canossa, nel 1503 fu assunto quale suo gentiluomo dal cardinale Ippolito che gli affidò missioni varie da compiere a Bologna, a Milano, a Mantova, a Firenze, a Roma. Abbandonò nel 1517 il servizio del Cardinale che non volle accompagnare in Ungheria, ed entrato nel 1518 in quello del Duca, si vide costretto, poichè gli era venuta a mancare nel 1522 la provvisione ducale, ad accettare l'incarico, che tenne sino al 1525, di Commissario della Garfagnana. Morì a Ferrara, il 6 luglio 1533, pochi mesi dopo la stampa dell'ultima revisione dell'*Orlando Furioso,* salito, da 40 canti che formavano l'edizione del 1516 e l'altra che già aveva subìto parecchi mutamenti del 1521, a quarantasei.

La migliore attività dell'Ariosto, per quanto largamente egli abbia dato di sè al servizio dei ducali protettori, è tutta nell'opera letteraria che comprende, oltre al poema, versi latini e volgari, commedie, satire etc. Apparentemente inquieto e instabile, egli è di carattere spiccatamente sedentario. Nulla lo attrae più degli affetti sicuri, di una casa tranquilla che lo accolga e favorisca il suo lavoro di poeta e di artista: egli ama più descrivere, che percorrere, viaggi in terre strane e remote, e più immaginare scontri di eserciti in guerra, anzichè trovarcisi in mezzo, come gli accadde nel 1509, quando nel Polesine dovè impugnare le armi contro i Veneziani i quali si erano mossi ad attaccare il duca Alfonso con un'armata che pose in fuga i difensori, e nel 1510 quando dovè accorrere a Reggio minacciata dall'esercito pontificio. Del resto, se, come per tutti gli uomini di lettere dell'età sua, la vita di corte condiziona l'attività pratica dell'Ariosto, non lega a questa l'espressione della sua attività artistica se non in pochi documenti che sono significativi di un ingegno coltissimo, non versatile e universale secondo un tipo piuttosto astratto di letterato del Cinquecento, non certo di primo piano. I limiti dell'Ariosto sono espressi appunto nelle manifestazioni letterarie più coerenti alla tradizione umanistica, cioè nella lirica, nel teatro, e in quella

bonariamente umoristica rappresentazione che dei casi della propria vita egli ci dà, senza riuscire compiutamente ad elevarli a spettacolo universale. Peraltro, non pare che l'Ariosto stesso attribuisse grande importanza a questa sua fatica secondaria la quale, considerata nel suo insieme ed in rapporto agli elementi costitutivi dell'opera maggiore, rimane da questa assolutamente staccata, indifferente all'esaltazione eroica di quel gusto del compiuto, del perfetto, dal quale l'Ariosto ci appare dominato nella creazione del suo poema. Quest'opera secondaria segna piuttosto tappe di abbandono e di riposo, momenti di oblio, anzichè di persistenza in quella sfera tutta ideale che nell'*Orlando Furioso* costituisce il mondo precipuo dell'arte della poesia.

Nelle composizioni latine (circa settanta fra odi, elegie, epigrammi etc.) si avverte lo studio dei classici, di Catullo, Ovidio, Orazio, Virgilio: il poeta vi canta l'elogio della sapienza, Ercole Primo, la morte di Ferrandino d'Aragona, la speranza di riveder presto il suo maestro Gregorio da Spoleto, compiange la morte del padre, di Michele Marullo, di Raffaello, celebra la voce divina di Giulia, le nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia, compila il proprio epitaffio, lancia freccie contro una mezzana. Nelle rime volgari (cinque canzoni, quarantun sonetti, dodici madrigali, ventisei capitoli dei quali uno in due diverse stesure, due egloghe, senza tener conto di altri componimenti di dubbia attribuzione) descrive alla sua donna come ella in Firenze nel 1513 riportò su di lui il trionfo di amore, la prega di non avere a sdegno la sua audacia, spera di vincere l'indifferenza di lei, in due canzoni immagina che Filiberta di Savoia invochi la morte per ricongiungersi al marito Giuliano de' Medici e che questi le risponda di prepararsi alle gioie del cielo affrontando con coraggio le asprezze della vita presente. Vagheggia nella forma nel sonetto, del madrigale, la vicinanza della donna amata, tra speranze e sconforti; canta la bellezza, l'ingegno, la fede di lei, piange sulla sua chioma recisa, teme che la propria umiltà lo tenga lontano dalla sua stima, lamenta che l'amore abbia ferito lui solo e non anche la donna, spera che ella ceda le armi e si arrenda, teme che i propri occhi perdano vita se non cesseranno di guardarla. Nei capitoli compiange la morte di Eleonora d'Aragona, immagina che Firenze invochi la guarigione di Lorenzo Duca di Urbino; canta una gioconda notte di amore e ripete i motivi lamentosi, i propositi di svincolarsi da una soggezione che l'angustia, rinnova le aspirazioni dei sonetti. Delle due egloghe una è il lamento di Mantova in morte d'un pastor fiorentino, l'altra è la descrizione del vivo stupore provocato dalla scoperta della congiura contro Alfonso e il Cardinale Ippolito. Non alta nè profonda poesia, queste rime attestano pertanto col pacato e vario ritmo del loro verso un impegno di studioso che pur nelle forme largamente imitate dà il senso di una personalità consapevole di sè stessa, capace di sciogliersi dalle mode del secolo, per risalire verso una letteratura artistica: le liriche di amore per esempio appaiono svincolate dalla soggezione del modello che altri largamente imitavano, le liriche d'occasione sono tali solo in quanto tradizionali sono i motivi, come quelli di compianto, celebrative etc. ma vi si nota come un'austera volontà di romperla col prosaico, con la cronaca, con l'obbligo di partecipare mediante tributo di versi alla manifestazione di un dolore, di una

speranza generale: ma se pure è presente un compito essenziale, cioè l'arte, esso, nonostante la buona volontà, poichè l'ispirazione è fredda, si riduce a una prova di tecnica, di pura e attenta versificazione.

Più note e più lette delle altre rime sono le sette *Satire* che, condotte alla maniera dei « sermones » oraziani egli diresse ad amici e parenti: vi sono raccontati e descritti casi della propria vita e indirettamente l'autore ci dà il ritratto della sua indole. Il gusto del racconto e della descrizione è mantenuto con un calore costante, con tutto che non poche volte il poeta riveli delusioni subìte, insofferenze connaturali alla vita di corte ch'era costretto a condurre e della quale pur dovè essersi fatta una ragione. Nella prima espone i casi occorsigli al seguito del Cardinale Ippolito, nella seconda le cose viste a Roma, nella terza la sua vita alla corte del Duca Alfonso, nella quarta dà consigli intorno alla scelta dell'ottima moglie, nella quinta e nella sesta racconta della sua dimora e delle avventure di ufficio occorsegli nella Garfagnana, nella settima raccomanda alla guida illuminata di Pietro Bembo il figlio recatosi a Venezia per ragioni di studio. Favole ed apologhi allietano e rompono la continuità del racconto che passa così con disinvoltura dal tono discorsivo all'osservazione moralistica, dal fatto personale all'oggettiva e calma riflessione. Per quanto non ottimistiche siano le sue conclusioni finali sulla vita ed i suoi accidenti, non c'è amarezza, non c'è ira in questi viaggi intorno alle cose del mondo che il poeta studia con bonomia, convinto che il suo verso non muterà gli aspetti eterni della natura umana. Egli si sfoga rappresentandoli, e magari canzonando se stesso per averli presi forse sul serio, quando aveva sperato nella gratitudine, nel ricordo degli amici, nella virtù, e s'era atteso qualche compenso alla fiducia nutrita verso qualità umane che ora gli appaiono astrattezze di un mondo immaginario, ben diverse dal mondo della realtà. Nel quale tuttavia, per quanto si trovi a disagio, egli vuole assolutamente costituirsi un posticino donde continuare a guardare le vicende della vita e sorriderne, pago di esser fuori del turbine, sicuro in porto modesto, ma consolato dagli studi prediletti.

Di scarsissimo valore, a quanto sembra, erano una *Tragedia di Tisbe,* i rimaneggiamenti dei *Menaechmi* e dell'*Aulularia* di Plauto, dell'*Andria,* dell'*Eunuchus,* del *Formio* di Terenzio. Delle cinque commedie pervenuteci, la *Cassaria* (rappresentata la prima volta a Ferrara nel teatro ducale il 5 marzo 1508) e i *Suppositi* (rappresentati il 1509) furono composte rispettivamente nel 1507 e nel 1508 in prosa, e poi rifatte in sdruccioli nel 1530 la prima e fra il 1528 e il 1531 la seconda; il *Negromante* fu composto tra il 1509 e il 1520 (in una seconda redazione fu rappresentato a Ferrara nel 1528); la *Lena* fu rappresentata nel 1528; *I Studenti* composti verso il 1518 furono portati a compimento in due redazioni diverse, da Gabriele Ariosto l'una, col titolo la *Scolastica,* e da Virginio, figlio del poeta, l'altra, col titolo *L'imperfetta,* tutte in endecasillabi sdruccioli. Ponendo dunque mente alle date, la *Cassaria* è la prima commedia regolare del teatro cinquecentesco, nel senso che essa segna l'abbandono definitivo dei confessati rimaneggiamenti della commedia romana, delle rabberciate mutile raffazzonate traduzioni di Plauto e di Terenzio che avevano costituito sino allora la materia rappre-

sentabile e rappresentata sulla scena, non senza largo dispendio di chi somministrava siffatti divertimenti e non senza ammirazione degli uditori. Comunemente, o per una superficiale conoscenza del teatro comico del Cinquecento, o perchè sono dell'Ariosto, queste commedie vengono giudicate con un favore che ci sembra eccessivo: anzitutto l'endecasillabo sdrucciolo che l'Ariosto usò per le ultime tre ed estese poi alle prime due per rifare il trimetro giambico dei « diverbia » delle commedie romane è quanto mai monotono, e non è vero che il poeta se ne sapesse servire ricorrendo a scaltri artifici che gli avrebbero conferito duttilità, snodatezza, andatura varia: chi pensa questo della versificazione delle commedie non ha orecchio per giudicare della purezza critallina dell'armonia delle ottave ariostee. In secondo luogo, a parte l'imitazione dei modi esteriori della commedia romana per cui ci pare spesso di assistere alla contraffazione di quei tipi e di quegli espedienti che il teatro anteriore all'Ariosto poneva in scena, non un carattere di rilievo balza da queste commedie, non un tipo originale, non un intreccio che non ripeta i soliti pasticci, i soliti inganni, le ormai note agnizioni. La *Cassaria* che prende titolo da una cassa piena di verghe d'oro che il mercante Crisobolo ha avute in deposito e, accingendosi ad un viaggio, lascia nella sua camera in custodia di un servo, racconta gli inganni ai quali Erofilo figlio di Crisobolo, per consiglio del servo Volpino, ricorre, allo scopo di ottenere una ragazza che egli ama dal lenone Lucrano al quale è promessa in pegno la cassa ed inviata per mezzo di Trappola che, travestito con gli abiti di Crisobolo, è da questo sorpreso: il danno e le beffe sarebbero di Lucrano che rischia di perdere la ragazza ed il pegno; però è Crisobolo che paga, non solo per la ragazza amata da Erofilo ma anche per un'altra che è amata da Caridoro amico di Erofilo. Nei *Suppositi,* Erostrato che ama Polimnesta scambia il suo nome con quello di Dulipo; perchè egli non perda la ragazza amata ch'è chiesta in matrimonio dal vecchio Cleandro il quale offre una ricca sopraddote, il servo persuade un tale a fingere di essere Filogono padre di Erostrato; senonchè sopraggiunge il vero Filogono per mezzo del quale Cleandro riconosce nel falso Erostrato il figlio rapitogli bambino: l'Erostrato vero sposa la sua Polimnesta. Nel *Negromante* il giovane Cinzio al quale il padre adottivo Massimo impone il matrimonio con Emilia che egli non ama e non può sposare perchè si è già unito segretamente con Lavinia, ricorre alle arti di un negromante che lo dovrebbe dichiarare affetto da inguaribile impotenza; questo anche vuole dal negromante, in favore di Cinzio, il giovane Camillo amante di Emilia, mentre Massimo vuole per il suo scopo che Cinzio venga guarito; il negromante cava quattrini da tutti e tre, gabbandoli bellamente, ma è infine smascherato. Nella *Lena* una donna è mezzana di amori tra Licinia figlia del suo amante e il giovane Flavio che è introdotto in casa dentro una botte. Tutto si accomoda con un matrimonio e il padre della giovane continua a godersi la sua Lena. Nell'ultima, *I Studenti,* Eurialo fa credere che la sua amante Ippolita e l'ancella, venute da Pavia a Ferrara, siano questa la moglie di Lazzaro lettore nello studio di Pavia, quella la figlia amata da Claudio. Ma Lazzaro compare con la vera moglie e la vera figlia: l'imbroglio si aggiusta col matrimonio di Eurialo con la sua Ippolita e

l'altro di Claudio con la figlia del lettore di Pavia. Qua e là una frecciata contro il costume attuale che dovrebbe costituire la modernità di questo teatro, un'allusione a un regime, a un istituto, e tutto questo inquadrato in una vicenda che riproduce situazioni antiche e le scioglie con i procedimenti plautini e terenziani: con in meno la capacità di far muovere sulla scena persone, non manichini, servi autenticamente truffaldini, figli ingegnosi, lenoni, padri avari. In sostanza, quanto v'è di statico e retrospettivo nella commedia romana, espresso per racconti e non per immediatezza d'azione, qui è allargato, elevato a regola fissa, costantemente portato laddove, secondo l'esigenza dell'unità di luogo, confluiscono i personaggi che preparano, spiegano, raccontano le loro imprese, i loro incontri, i loro imbrogli, lasciando alla fantasia degli uditori la libertà di immaginare quanto è accaduto o sta per accadere. Ne deriva che queste commedie sono più che altro motivi di commedie, un teatro indiretto, retrospettivo al quale solo un'arte potente avrebbe potuto dare calore e vitalità. Certo, l'apparato scenico, la maschera degli attori, la loro tecnica supplivano là dove oggi il lettore avverte insufficienza, stanchezza e mancanza di originalità. Le trovate sono della vecchia commedia. Il colpo di scena per esempio della *Cassaria,* cioè l'inaspettato ritorno di Crisobolo è nella *Mostellaria,* come pure l'ultimo inganno della stessa commedia, quando si cava denaro, che serva a pagare Lucrano, da Crisobolo è dell'*Heautontimorumenos.* Dei *Suppositi* lo stesso autore additò le sue fonti nei *Captivi* e nell'*Eunuchus,* e si potrebbero aggiungere *Stichus, Pseudolus, Mercator* eccetera. Non staremo a parlare delle fonti delle altre commedie che se ne servono costantemente.

Incominciato nel 1506, finito di scrivere nel 1515, e pubblicato la prima volta l'anno seguente in Ferrara, l'*Orlando Furioso* prosegue la leggiadra favola che Matteomaria Boiardo aveva condotta innanzi nei sessantanove canti in ottava rima del suo incompiuto poema *Orlando Innamorato* pubblicato per intero nel 1495. Ma la materia generale era di tradizione più antica, coltivata e diffusa in Italia da quando si arricchirono la letteratura di geste — gli eroi della quale hanno talora lor campo di azione in Italia stessa come, per citare qualche esempio, nel *Coronement Loois* che è, dopo la *Chanson de Roland,* il più antico poema di una serie ciclica, e nella *Chanson d'Aspremont* che narra l'invasione d'Italia compiuta dagli Africani guidati da Agolante e dal figlio Almonte, e la vittoria di Carlo Magno che crea il regno di Sicilia e di Puglia — e la letteratura narrativa dei casi di amore occorsi ai cavalieri della Tavola Rotonda, l'una e l'altra organate in vaste composizioni cicliche e genealogiche.

A parte le reminiscenze con le quali antiche rime italiane, sculture, manoscritti, nomi di battesimo diffondevano il gusto delle recitazioni dei cantastorie che un editto del comune di Bologna nel 1288 mirava a frenare, ed a parte anche il ricordo col quale Dante consacrò fatti e personaggi dei due cicli, Lancillotto, Ginevra, Tristano, Mordret, Carlo Magno, Orlando, Guglielmo, Renoardo, le statue dei quali due ultimi si ammirano sopra la porta del Duomo di Verona, nella marca di Treviso si scrissero poemi sulle geste di Carlo Magno e di Orlando, dei quali sono a noi pervenuti quelli consegnati nei manoscritti XXI, V

e XIII della Marciana di Venezia. Composti in lingua francolombarda — francese d'intenzioni ma diretta a uditori italiani e uditori forestieri d'Italia — questi poemi *Entree d'Espagne* contenuto nel primo manoscritto, *Prise de Pampelune* nel secondo, e nell'altro *Bueve d'Hanstone, Berta de li gran piè, Karleto, Berta e Milone, Ogier, Rolandino,* un altro *Ogier, Macaire,* prendono dai poemi di Francia la materia che viene adattata secondo un convincimento politico e storico, narrata secondo un criterio di divisione genealogica già attuata negli esemplari e mantenuta sopra lo stesso piano di straordinari casi ed intrecci, avventure, magie, tradimenti, battaglie, riconoscimenti, nozze, amori, viaggi in lontane contrade, prodigiosi interventi, ricchezza di personaggi. Trapiantatasi in Toscana questa materia rifiorì con narrazioni in prosa ed in versi come la *Spagna in rima* che si recitava nel 1380, e che, incominciando dal passaggio di Carlo Magno nella Spagna, dà luogo al racconto delle avventure di Orlando in Oriente e a quello più drammatico del tradimento di Gano e della morte dell'eroe. La tradizione narrativa della materia epica francese nel contenuto generale qui derivata dall'*Entree* e dalla *Prise de Pampelune* e, nella parte più commossa, dalla *Chanson de Roland,* trova con la *Spagna in rima,* quanto a fattura, svolgimento, connessione di canti, un modello dal quale i cantastorie successivi attingeranno i modi di fare avvertire la loro presenza e il continuo contatto con lo speciale pubblico al quale l'opera loro è destinata, riproducendo motivi giullareschi di mediazione, se è lecito dir così, tra l'oggettiva materia esposta e la commozione degli uditori, con frequenti appelli alla divinità, e la rituale richiesta di un compenso alla loro fatica. Nel secolo XV, Andrea da Barberino prosificò la materia contenuta negli otto poemi del manoscritto XIII della Marciana con la vasta narrazione dei *Reali di Francia,* giustamente ritenuta una delle più interessanti e notevoli della letteratura europea « una favola immensa diventata cronaca autorevole serbando di quella l'andamento e chiarezza e ingenuità ». In *Aspromonte, Aiolfo del Barbicone, Storie Nerbonesi, Ugone di Alvernia, Guerino il Meschino,* la fantasia di Andrea largheggia nel costruire situazioni, racconta con grazia ingenua, prolunga e arricchisce l'interesse della materia, con la sua folla di personaggi e di avvenimenti, portando questo interesse dalla piazza, ch'era dominio dei cantastorie, alle corti dove, con le storie tratte dall'epopea francese, si leggevano i racconti dei cavalieri della Tavola Rotonda. E dalle corti uscirono i due poemi che precedono l'*Orlando Furioso,* cioè il *Morgante* di Luigi Pulci e l'*Orlando Innamorato* di Matteomaria Boiardo. Il Boiardo aveva lasciato i suoi lettori con la curiosità di sapere il seguito non solo del nuovo innamoramento di Rinaldo per Angelica, ma di una serie di episodî laterali che arricchiscono la trama del romanzo, come l'amore di Origille e Grifone, la prigionia di Dudone etc. Ora, incominciando dall'episodio rimasto interrotto, non alla fine, ma nel contesto dell'*Innamorato,* della consegna di Angelica da parte di Carlo Magno al Duca Namo di Baviera in attesa che i due contendenti Orlando e Rinaldo compiano le loro prove di valore durante l'attacco che i mori muovono al campo cristiano, l'Ariosto raccoglie tutte le altre parti dell'incompiuta trama, le riordina e le scioglie a suo piacimento, le dispone in un

poema nuovo e artisticamente originale, le convoglia alla soluzione della vicenda generale nella quale esse sono inquadrate, la guerra cioè tra mori e cristiani, che ha mosso intorno alle figure centrali una folla di personaggi secondarî, di azioni tristi e generose, di eroici ardimenti, di stranezze, di magie. Mantenendo il racconto nelle tre direttive fondamentali, la guerra, la follìa di Orlando, l'amore e il destino di Ruggiero e Bradamante, il poema ci guida dalla fuga di Angelica, libera dai suoi amanti persecutori, alle avventure di Orlando. Angelica prigioniera degli abitanti di Ebuda, spogliata e avvinta a una roccia, sta per essere sacrificata a Proteo e divorata da un'orca, quando appare sull'ippogrifo Ruggiero che, abbagliando il mostro col suo scudo incantato, la salva e la perde subito di vista, per opera dell'anello da lui stesso consegnatole. Orlando, mentre Rodomonte re di Algeri semina strage fra gli assediati i quali scampano all'estrema rovina solo mercè la discordia entrata nel campo saraceno, percorre la Francia ed i paesi vicini, libera Olimpia dall'imminente pericolo di essere divorata dal mostro marino dell'Isola d'Ebuda, ignaro che Angelica, colpita intanto dalle grazie di un oscuro guerriero saraceno ch'ella ha trovato ferito e ha guarito, si è con questo congiunta in nozze. La rivelazione dell'avvenimento al quale Orlando si rifiuta in un primo tempo di credere, confermata dal racconto e dalle prove di un pastore che ha ospitato gli amanti, turba la mente del prode paladino, le cui azioni, sino allora governate, pur nell'impeto di un incontenibile fuoco d'amore, dal senso di cavalleresca misura che il Boiardo aveva trasfigurato in dabbenaggine e smarrito impaccio, sottratte al controllo della ragione, nello spiegamento della pura forza brutale abbassano l'eroe gagliardo alla massiccia statura di un essere irriconoscibile che distrugge tutto quello che gli si oppone. Lo guarisce Astolfo che, salito sull'ippogrifo al Paradiso terrestre, e di qui, sul carro di Elia, nella luna dove il senno è rinchiuso in una fiala, fra tutto quel che nel mondo è stato perduto, ritorna sulla terra e col soccorso di Brandimarte, Sansonetto, Oliviero e Dudone, immobilizzato l'eroe, gli fa aspirare il contenuto della fiala per cui è ridonata la ragione al paladino ed alla cristianità la sua salvezza. Orlando infatti prende parte all'espugnazione di Biserta — nell'*Innamorato* un astrologo saraceno aveva annunciato che Orlando avrebbe distrutto Biserta e che dalla Francia invasa nessun pagano sarebbe tornato vivo — uccide nell'isola di Lipadusa Agramante e Gradasso che sono tra i pochi scampati alla distruzione della flotta con la quale i pagani tentavano, sgombrata la Francia, di portar soccorso all'Africa assalita dai guerrieri cristiani. Quanto al terzo tema del romanzo, gli amori cioè di Bradamante e di Ruggiero che, ora uniti, ora disgiunti dalle vicende della guerra, possono alfine coronare il loro sogno, altri personaggi intervengono nell'azione ad allargarla, e ritardarne narrativamente lo sviluppo. Sbattuto dopo il naufragio sopra uno scoglio, Ruggiero è stato battezzato da un eremita ed è tolto così quello che sembrava un ostacolo alle sue nozze con Bradamante. Ma i signori di Montalbano hanno destinato la fanciulla a Leone figlio dell'Imperatore di Costantinopoli; Bradamante chiede a Carlo Magno, ed ottiene da lui, di poter appartenere a quello che la vincerà in combattimento. Ruggiero, intanto, partito verso Costantinopoli per disfarsi del rivale, ha partecipato ad una battaglia

tra Greci e Bulgari e ha dato la vittoria a questi ultimi; è preso durante il sonno ed è consegnato alla sorella di Costantino che si vendica dell'uccisione del figlio e fa gettare il prigioniero in una torre. Di qui lo libera Leone, il quale ne ottiene l'amicizia e l'impegno che, per gratitudine, Ruggiero combatta per lui allo scopo di conquistargli le nozze con Bradamante; ma rinuncia alla fanciulla quando è messo a parte della generosità con la quale Ruggiero aveva sacrificato i propri sentimenti per pagare all'amicizia il suo debito. Ruggiero, innalzato al trono dei Bulgari, è ormai prossimo a celebrare il suo matrimonio con Bradamante che viene apprestato con splendidi preparativi in Parigi, allorchè l'unico pagano scampato alla rovina dei suoi appare ad accusarlo di tradimento e a sfidarlo a duello mortale. Questo pagano è Rodomonte, del quale tutti i cristiani conoscono lo smisurato valore che tanti lutti ha seminato tra i cristiani; ma Ruggiero raccoglie la sfida, combatte contro di lui, lo uccide. Le nozze di Ruggiero con Bradamante assicurano, secondo l'iniziale visione raccontata nel romanzo, gloriosa stirpe agli Estensi i quali dai due giovani ripetono la loro origine.

Entro questi tre motivi principali e coordinatori della vasta azione che si stende ricca di casi alla immaginazione del lettore, l'Ariosto ha disseminato una serie di episodi collegati ai personaggi dei quali si racconta l'apparizione o la presenza continua nella durata del romanzo. La varietà, la ricchezza narrativa, l'ampia trama fantastica sono date appunto da questi incontri che si seguono con un incanto sempre nuovo, turbando solo in apparenza quel criterio di esterna continuità che l'arte del poeta riesce in effetti a non perder mai di vista. Con assoluta naturalezza, questi episodi sorgono l'uno dall'altro, alternandosi e armonizzandosi casi d'arme e di guerra con motivi fiabeschi e meravigliosi; con quelli patetici e di amore, altri di orrore, di crudeltà, di rischio, di comicità. Le donne occupano gran parte di questo racconto che è come una galleria di tipi, di figure, di persone, mosse dai più svariati sentimenti: Olimpia ch'è abbandonata da Bireno al quale ha sacrificato un trono e la vita dei parenti, Fiordiligi che nel sepolcro dello sposo Brandimarte ucciso da Gradasso si fa costruire una cella e vi si consuma di pianto e di amore, Isabella che superando mille ostacoli per serbarsi fedele al suo Zerbino se lo vede spirare fra le braccia ucciso dai colpi di Mandricardo e, incappata in Rodomonte che si accende di amore per lei, con un inganno riesce ad ottenere la morte da lui. Queste figure di trepide amanti fedeli riscattano la freddezza calcolatrice ed infida di colei che agita intorno a sè tante passioni tra cavalieri dell'una e dell'altra schiera, e muove inconsciamente il meccanismo della favola intera; nonchè l'astuzia e la malvagità di qualche altro tipo di donna che interviene nella vicenda complessa di questo mondo ricco di vita, di casi imprevisti, di caratteri fra i più vari ed incisivi. Dei guerrieri pagani, se la manifestazione generale del carattere ereditata dall'epopea francese e mantenuta nella tradizione italiana è quella della pura forza fisica e dell'intelligenza calcolatrice in funzione dell'affermarsi di una supremazia brutale, non mancano figure improntate a gentilezza d'animo ed a nobili sentimenti, come quelle, anche fra gli umili, di Cloridano e di Medoro; per lo più essi sono falsi e bugiardi come Ferraù, perfidi e non esenti da paura come Gradasso, vio-

latori di fede come Rodomonte, crudeli e ladroni come Mandricardo. Quanto a Ruggiero, l'eroe predestinato alla conversione e alle nozze col più perfetto tipo di gentilezza femminile espressa da un animo forte e quasi virile, è stato modellato dal poeta con invenzioni che agiscono più dall'esterno che mediante una volontà libera di sè e capace di esprimersi in un eroismo tutto umano, non legato a un avvenire prestabilito dal destino. Solo nell'ultima parte del poema, quando l'opposizione dei parenti di Bradamante intralcia un disegno che appariva facile e piano, l'umanità eroica di Ruggiero sembra riscuotersi e voler giungere con i propri mezzi al conseguimento di quel fine che tutta l'azione di Bradamante e l'esistenza stessa della fanciulla, più di lui volitiva, gli hanno rivelato. Del Rinaldo dell'*Innamorato* poco è rimasto nel *Furioso*. Nell'*Innamorato* Rinaldo era l'antitesi di Orlando: dove l'uno era timido e quasi vergognoso del suo amore, l'altro era aperto e quasi sfrontato: erano pari in valore, ma l'ingenuità, la credulità, l'ignoranza del carattere femminile e del cuore umano giocavano in danno di Orlando, mentre la freddezza, l'animo pronto, la giovanile baldanza, l'aspetto leggiadro sembravano spianare a Rinaldo tutti gli ostacoli. Nel *Furioso* Angelica, che prima regolava con l'amore e coll'odio le volontà e le azioni dei paladini, scomparendo a mezzo della vicenda generale, avvia verso una soluzione poco appariscente e poco drammatica la persona di Rinaldo, impegnandola molto meno che in quel poema alla caratterizzazione per contrasto della figura di Orlando il quale, dopo il rapido fuoco che ha invaso l'animo dei suoi rivali, rimane il solo personaggio condizionato dagli effetti che l'amore e la delusione hanno prodotto in lui, l'unico che, con quelli della parallela vicenda nuziale, l'Ariosto abbia svolto coerentemente ai dati del romanzo che lo aveva preceduto.

Dell'allegoria, dell'ironia, di tutto quel che di soggettivo in sostanza l'Ariosto può aver depositato nel suo racconto, nelle descrizioni di paesaggi e di tipi, di luoghi incantati e di figure, l'isola di Alcina, il mondo della luna, Astolfo, Logistilla ecc., non aggiungeremo parola a quanto la vecchia letteratura critica ha detto, che è il documento dei vari gusti secondo i quali in passato il poema è stato letto, discusso, giudicato, oggetto di dispute, d'imitazioni, di continuazioni, di ricerche sulle fonti, di studi sulla tecnica del verso, sulla lingua, sull'arte, sulla facoltà di immaginazione, di coordinamento, sul temperamento comico del poeta. Dal Cinquecento ad oggi un vasto materiale si è accumulato intorno a quest'opera che è un prodotto armonioso e perfetto dell'età sua, una manifestazione di pura fantasia vagheggiatrice del bello artistico, della compiuta forma espressa nella misura del verso, nel giro della strofe, nel taglio dell'episodio, da cui balzano figure, fatti, paesaggi di sogno, che hanno una loro personalità in rapporto alle leggi che regolano la creazione artistica libera, non determinata dalla realtà empirica, non diretta da questa o da quella poetica. Se del mondo classico e di quello romanzo molto l'Ariosto apprese e mise a profitto nell'opera sua, egli condusse a termine una creazione assolutamente originale ed autonoma, dell'uno e dell'altro adoperando la materia, ma distaccandola dall'ambiente e assorbendola nella sfera della propria ispirazione. Catullo, Ovidio, Tibullo, Properzio, Orazio, Virgilio, Stazio, Sallustio, Cicerone, Livio, Valerio Massimo, Apuleio entrano per quel tanto che è richiamato da una figurazione, dalla espres-

sione di un sentimento, dal ricordo di un episodio simile, rimanendo inalterata, e distinta dalle altre, l'originalità di questa opera che si svolge indipendentemente dalla letteratura che l'ha preceduta. Come la materia della cultura romanza, quella della cultura classica — salvo il maggiore o minore approfondimento personale — era un patrimonio comune al quale il concetto umanistico della imitazione non solo permetteva, ma consigliava libertà di attingere. Non per questo scopo l'Ariosto vi si accostò. Egli se ne servì per l'esigenza stessa della sua creazione, che voleva esser varia, e superare, nell'arduo disegno della perfezione, i limiti del già immaginato, del già detto, cioè della cultura del passato e di quella del proprio tempo, in rapporto, non alla invenzione, ma all'essenza specifica della rappresentazione artistica, vale a dire a quella spiritualizzazione del reale fantastico nella pura forma. Pertanto l'Ariosto potè accogliere tra le sue fonti oltre alle opere degli autori classici che abbiamo citati, delle romanze, il *Mambriano* del Cieco da Ferrara, i rimaneggiamenti di *Guiron le courtois* e del *Roman de Bret* di Elia di Boron, del *Lancelot* e della *Queste du Saint Graal* fusi nel testo italiano della *Tavola Rotonda.*

Largamente noto fin dal suo primo apparire, il romanzo dell'Ariosto divenne presto famosissimo in Italia e fuori, a gara imitato e continuato, durante il Cinquecento, nella materia, con un *Astolfo borioso* e un *Belisardo fratello del Conte Orlando* di Marco Guazzo, un *Rinaldo Furioso* di Francesco Tromba. una *Marfisa innamorata* di Marco Bandarini, un *Astolfo Innamorato* di Antonio Legname, un *Rinaldo appassionato* di Ettore Baldovinetti, un *Cavalier dal Leon d'Oro,* un *Ruggiero* di Bartolomeo Orivolo, una *Continuazione di Orlando Furioso con la Morte di Ruggiero,* di Sigismondo Paoluccio Filogenio, una *Morte di Ruggiero* e una *Vendetta di Ruggiero* di G. B. Pescatore, un *Valoroso Ruggiero* di Cesare Galluzzo, oltre ad un *Orlando bandito,* un *Orlando savio,* un *Orlando santo* etc. Fuori d'Italia si ebbero, oltre che traduzioni, varî proseguimenti ed imitazioni come, in Ispagna, una *Segunda parte de Orlando* di Nicola Espinoza, un *Orlando enamorado* e un *Orlando determinado* di Martino Abarca de Bolea, una *Primera parte de Angelica* di Luigi Barahona de Soto, senza parlare di motivi e di episodi derivati più tardi in opere francesi, inglesi, tedesche. Non tenendo presenti le stampe parziali di episodi, i travestimenti, le riduzioni dialettali etc. che se ne trassero, le edizioni italiane del *Furioso* furono, nel secolo XVI, circa centottanta. Di un poema in terza rima incominciato prima del *Furioso* per celebrare un Obizzo d'Este, l'Ariosto non scrisse più di un duecento versi, infine una composizione in prosa, l'*Erbolato,* alla maniera di modelli francesi, celebra per bocca del medico Antonio da Faenza la virtù di certi specifici. Fosse per svolgere la predizione di Atlante e continuare il racconto delle imprese di Ruggiero che sarebbe morto dopo sette anni dall'epilogo del poema, più l'altro della sorte toccata al Re Marsilio, l'Ariosto diè mano a scrivere quei frammenti episodici noti col nome di *Cinque canti,* nei quali si raccontano la venuta in Italia di Orlando che combatte contro i Longobardi, la distruzione operata da Carlo in Germania della selva incantata e l'assedio di Praga, il passaggio delle Alpi da parte dei Franchi, il nuovo contrasto tra Rinaldo e Orlando, l'avventura di Ruggiero nel ventre della balena.

FRANCESCO PICCOLO

Foscolo

Nacque a Zante il 6 febbraio 1778, da Andrea, medico di famiglia veneziana, e da Diamante Spathis, greca, vedova di un genovese. Al bimbo fu imposto il nome di Nicola che il F. unì nel 1797, modificato nel più sonante di Niccolò, a quello di Ugo, che finì per sostituire completamente il primo. Nasceva dunque in un'isola greca, ma sotto il vecchio dominio veneziano e si può dire che a tale patria greco-veneta tornasse la sua nostalgia come al luogo ideale più genuino ed istintivo del suo cuore. Subito da ragazzo il F. iniziò la sua vita errabonda passando a Spalato dove il padre andava come direttore dell'ospedale e dove egli cominciò gli studi nel locale seminario. Anche presto si iniziano le sue sventure domestiche con la morte del padre nel 1788, in seguito alla quale ritorna nella sua isola, mentre la madre va a Venezia, dove la raggiunge nel 1792. Venezia costituisce il primo centro della sua vita ricca di passioni e di attività: si getta nello studio delle lettere bramoso di raggiungere subito una sua originalità, e cerca il suo nutrimento non solo nei classici, ma anche negli stranieri preromantici, il cui traduttore e mediatore più autorevole, il Cesarotti, egli conobbe ed ascoltò all'università di Padova. Prova il suo primo amore per Isabella Teotochi-Albrizzi; inizia la professione di idee politiche democratiche che lo rendono noto in Venezia e sospetto e tanto meticolosamente sorvegliato che nel 1796 è indotto a ritirarsi sui colli Euganei dove abbozza un romanzo epistolare che diventerà poi l'*Ortis*. Ritornò poi in città dove, con nuovo atto di ardire, fece rappresentare la tragedia *Tieste,* dedicata all'Alfieri ed ispirata a quei sentimenti etico-politici che lo dominavano completamente. Desideroso di partecipare attivamente al movimento politico provocato dall'arrivo delle armate napoleoniche in Italia, abbandonò Venezia e si recò a Bologna subito dopo la costituzione della repubblica cispadana. Gioverà subito notare che l'atteggiamento del F. nei riguardi delle idee della rivoluzione francese non fu sostanzialmente diverso da quello dei due massimi rappresentanti dell'Italia del secondo settecento: Parini ed Alfieri, che avevano inizialmente trovato in quel rivolgimento un'attuazione dei loro desideri e dei loro principî liberali. E come in quelli si manifestò poi una reazione negativa di fronte alle forme violente e autoritarie, ai soprusi e alle oppressioni del regime repubblicano francese, particolarmente in Italia, anche al F. non tardarono a rivelarsi i limiti della mentalità giacobina e soprattutto il carattere di dominazione straniera che la occupazione francese assumeva inevitabilmente in Italia. Ma il processo fu più lento, più storico, più di contemporaneo, meno astrattamente moralistico di quello del Parini offeso inevitabilmente nel suo culto della sacra dignità umana, meno offuscato dagli umori e dallo sdegno (talvolta senile e sempre di individualista e di aristocratico) dell'Alfieri il

cui Misogallo misuratamente, ma decisamente il F. riprovò. Il F. era più adatto a partecipare, con un'alternativa di collaborazione e di non collaborazione, in cui il secondo termine si andò sempre più accentuando, alla vita italiana nell'importantissimo periodo francese e napoleonico. Anche se in lui fondamentalmente permane la posizione del letterato alfieriano che si riassume nei due versi di un famoso sonetto « il sol suo aspetto a non servire insegna » e « né visto è mai de' dominanti a lato », il F. è uomo di quella generazione di borghesia illuminata e progressista che non aveva più legami con il vecchio mondo moderato settecentesco, che non aveva rimpianti per i vecchi regimi, ma che poteva invece sentirsi delusa e desiderosa di un più, non di un meno, in seguito all'applicazione imperfetta delle idee liberali fatta dai nuovi governi dipendenti dalla Francia e poi dalla forma monarchica voluta da Napoleone. Un uomo che non poteva applaudire al trionfo della reazione, ma che poteva desiderare un'Italia veramente libera e veramente indipendente, un uomo della generazione che doveva iniziare in concreto la prima fase del Risorgimento.

Corse dunque non ancora ventenne nella nuova repubblica democratica con l'ardore di chi sente nell'azione politica la realizzazione dei propri ideali e delle proprie passioni, con l'aria nobilmente retorica del libertario classicista nutrito di Plutarco e di Tacito. Si rilegga questo bigliettino datato « 2 maggio anno primo della Libertà italiana », a G. Fornasini a Brescia: « Fornasini, voi in Brescia siete liberi: io per vivere libero abbandonai patria, madre, sostanze. Venni nella Cispadana con la devozione del democratico; passerò per la vostra rigenerata città colla sacra baldanza del repubblicano: potremo per la prima volta giunger le destre libere dalle catene dell'oligarchia. Salute ». Si arruola subito nei « Cacciatori a cavallo », iniziando così la sua carriera militare che accresce la singolarità della sua posizione di fronte agli altri scrittori italiani che lodavano il nuovo ordinamento liberale, ma non si battevano per esso. Cittadino e soldato, il Foscolo è anche in tal senso il primo rappresentante del Risorgimento. Alla caduta della vecchia repubblica aristocratica di Venezia, il F. si affretta ad entrare nel nuovo governo della sua città adottiva; ma subito dopo il trattato di Campoformio Venezia è venduta all'Austria e il poeta che aveva nello stesso anno rivolto in qualità di liber'uomo l'*Ode a Napoleone Bonaparte liberatore*, si sente tradito dal despota, che non di idee, ma di potenza si curava, e prova quella delusione politica che è essenziale alla costruzione dello *Iacopo Ortis*. Esula tuttavia e si reca a Milano preferendo sempre la vita libera in un regime in cui ancora riponeva speranze e corrispondente ai suoi ideali politici all'oppressione reazionaria, senza luce di novità del governo austriaco. A Milano conobbe il Parini, la cui alta figura morale grandeggia nelle pagine dell'*Ortis*, e il Monti che difese generosamente ricevendone prima amicizia e poi invidia e inimicizia ardentissime.

Fu redattore del *Monitore italiano* e dopo la soppressione del giornale si recò a Bologna fin quando nel '99 tornò alle armi servendo come luogotenente della Guardia nazionale contro gli Austro-Russi e rimanendo ferito e prigioniero a Cento. Dopo una breve prigionia venne liberato dall'arrivo del Mac Donald ed entrato negli usseri cisalpini, tornò a

combattere alle battaglie della Trebbia e di Novi e sostenne poi con le truppe del Massena l'assedio di Genova, durante il quale scrisse l'*Ode a L. Pallavicini* e combattè eroicamente distinguendosi alla presa del forte dei Due Fratelli e riportando un'altra ferita alla gamba. E mentre si batteva per la causa italiana e francese ripubblicava l'*Ode a Napoleone,* con una dedica in cui riconoscendo la sua grandezza, ricordava però il trattato di Campoformio (« che trafficò la mia patria, insospettì le nazioni, scemò dignità al tuo nome ») e lo ammoniva a guardarsi dal tradire la libertà: « Anche negli infelicissimi tempi le grandi rivoluzioni destano feroci petti ed altissimi ingegni. Che se, aspirando al supremo potere, sdegni generosamente i primi, aspirando alla immortalità, il che è più degno delle sublimi anime, rispetterai i secondi. Avrà il nostro secolo un Tacito, il quale commetterà la tua sentenza alla severa posterità ». Dopo il ritorno di Napoleone e la vittoria di Marengo, divenuto capitano il F. viene in Romagna, in Toscana (a Firenze nuovo amore per Isabella Roncioni), a Milano (nuova passione per Antonietta Fagnani-Arese). Qui ripubblicò le « Ultime lettere », compose molti sonetti, scrisse la traduzione e il commento alla *Chioma di Berenice.*

Nel 1804 partì come aggiunto allo Stato Maggiore presso il generale comandante la Divisione italiana sulle coste dell'Oceano Atlantico, dove Napoleone radunava un corpo di spedizione nella vana speranza di poter passare sul suolo britannico per colpire al cuore il suo principale nemico. Qui il F. ebbe varie incombenze a Valenciennes, a Lille, a Calais, a Boulogne: prima comandante dei depositi di reclute, poi comandante di seicento uomini dei reggimenti italiani imbarcati. Nel frattempo scriveva arringhe quale difensore d'ufficio di soldati sottoposti a processi, traduceva il *Viaggio sentimentale* dello Sterne, e in un amore con una giovane inglese, miss Emerytt, aveva una figlia, Floriana, che ritrovò poi negli ultimi anni della sua vita a Londra.

Tornato in Italia nel 1806, fu impiegato come facente funzioni di aiutante di campo presso il generale Caffarelli, ministro della Guerra, fino al 1808, e godè poi un periodo di congedo passato a Venezia dalla madre, a Padova dal Cesarotti, a Verona dal Pindemonte, a Milano e Brescia, dove ebbe un nuovo amore, ma singolarmente tranquillo con la contessa Martinengo, e pubblicò i *Sepolcri.* Nel 1808, dopo aver curato l'edizione delle opere del Montecuccoli, il F. ottiene la cattedra di eloquenza di Pavia, pur mantenendo il mezzo stipendio da capitano. A Pavia oltre la famosa prolusione « Dell'origine e dell'uffizio della letteratura », tenne sole altre cinque lezioni. Poi le cattedre di eloquenza vennero soppresse e il F. iniziò una vita più disordinata, irrequieta, piena di lotte letterarie: i piccoli letterati adulatori e pettegoli non potevano tollerare l'atteggiamento sprezzante del F. e la sua indipendenza (anche nella Orazione inaugurale di Pavia aveva evitato la consueta formula di omaggio all'imperatore Napoleone che egli ormai vedeva come unicamente « predominato da spregevole vanità ») suonava insulto alla loro completa cortigianeria. Donde polemiche in cui il F. ebbe il torto di impegolarsi, ma in cui risuonano accenti del suo nobile distacco da quel mondo meschino (al Monti scriveva: « Discenderemo entrambi nel sepolcro, voi più lodato certamente, io forse assai più compianto: nel vo-

stro epitaffio parlerà l'elogio; sul mio, sono certo, si leggerà che, nato e cresciuto con molte tristi passioni, ho serbato pur sempre la mia penna incontaminata dalla menzogna »). Nello stesso tempo si irretiva in amori di diversa natura: per Maddalena Bignami, poi per Cornelia Martinetti, per Francesca Giovio, per Quirina Mocenni-Magiotti, la « Donna gentile ». Impetuoso e passionale il F. si gettò nell'amore come in rinnovate esperienze pari di intensità, diversissime di qualità: nella sua vita sfilano superbe figure di donne maestre di piacere, e ideali figure di giovani di fronte alle quali si fa trepido e delicato. Ben lontano dal tipo del Don Giovanni, il F. conserva in tutti i suoi amori il suo fondo appassionato e puro, ed anche i suoi « vizi », (secondo la sua parola) hanno una generosità che li redime prima di ogni giustificazione superomistica.

Nel 1811 a Milano fa rappresentare alla Scala una tragedia, « Ajace » che cade sia per le inimicizie letterarie, sia per le allusioni politiche a Napoleone che gli invidiosi vi trovarono e che la polizia zelantemente raccolse proibendo ulteriori rappresentazioni della tragedia. Stanco della vita milanese, il F. si recò a Venezia, poi passò alcuni mesi nella villa del principe di Belgioioso, e nel 1813 andò a Firenze. Qui trovò la società elegante disposta ad accoglierlo e ad onorarlo e tra le raffinate conversazioni, specialmente nel salotto della contessa di Albany, e gli amori per la Rosellini, la Nencini e la Mocenni-Magiotti, ritirandosi poi nella villa di Bellosguardo, compose il capolavoro del suo culto della bellezza, *Le Grazie*.

Mentre durava questo beato soggiorno che rischiava di addomesticare eccessivamente il suo « spirto guerrier », il disastro napoleonico nella battaglia delle nazioni a Lipsia, lo spinse a tornare a Milano, a riprendere la spada per la difesa del minacciato regno italico. Venne nominato capitano aggiunto allo Stato maggiore, ma all'inizio del '14 la situazione precipita e benchè alcuni fra cui il F. volessero agire in maniera da mantenere l'indipendenza del regno, scoppiò una rivolta che culminò nell'eccidio del ministro Prina ed ogni possibilità di mantenere l'indipendenza andò frustrata. Calarono le truppe austriache che occuparono la Lombardia e il Veneto. Allora il F., che durante la rivolta milanese si era comportato con coraggiosa dignità salvando la vita con proprio pericolo ad un generale minacciato dal popolaccio inferocito, chiese di essere congedato. Invece fu promosso capobattaglione ed inviato a Bologna, dove le autorità austriache sono sospettose di lui proprio come si dimostrano sospettosi di lui molti milanesi che lo credono propenso a collaborare con l'Austria. Questa difatti cercò in tutte le maniere di attirare il poeta offrendogli la direzione di un nuovo giornale letterario. Il F. dopo alcuna esitazioni o sincere o volute per ingannare le autorità, quando gli si richiese di passare nell'esercito austriaco e di prestare giuramento, fuggì improvvisamente il 30 marzo 1815 a Lugano. Il giudizio severo ed ingiusto che della sua fuga dettero molti suoi contemporanei indusse il F. ad una preziosa « lettera apologetica » che spiega il suo comportamento nei riguardi del governo austriaco. Nella fuga spicca il suo magnanimo senso dell'onore e il suo amore patriottico, il nuovo culto della patria che inizia con un esilio esemplare la grande tradizione risorgimentale. Questo volontario esilio accettato nella piena maturità da un uomo pur biso-

gnoso di agio e attaccatissimo alla terra italiana, è certo il fatto più importante della vita del F., è la chiave di tutti i suoi atteggiamenti: le sue non erano parole di retore, ma passione umana che reggeva alla prova dei fatti, il suo letterato era proprio quello che non scende a compromessi e non serve i potenti, ma afferma e nega secondo la voce della sua coscienza. Tutte le sue avventure, la sua passione politica, la sua milizia trovano il loro centro unificatore in questo gesto e nello spirito che lo anima e lo distingue dall'agire di un qualunque avventuriero o di un qualunque arrivista. « L'onor mio e la mia coscienza mi vietano di dare un giuramento che il presente governo domanda per obbligarmi a servire nella milizia, della quale le mie occupazioni e l'età mia e i miei interessi mi hanno tolta ogni vocazione. Inoltre tradirei la nobiltà, incontaminata fino ad ora, del mio carattere col giurare cosa che non potrei attenere, e con vendermi a qualunque governo. Io per me mi sono inteso di servire l'Italia; né, come scrittore, ho voluto parer partigiano di Tedeschi o Francesi, o di qualunque altra nazione. Mio fratello fà il militare e dovendo professare quel mestiere, ha fatto bene a giurare; ma io professo Letteratura, che è arte liberalissima e indipendente, e quando è venale non val più nulla ». Così scriveva alla famiglia partendo da Milano, indicando quanto sia inscindibile in lui il concetto di letterato dalla coscienza di uomo e di uomo intero. Né sorge perciò una figura sterile di moralista, perchè la sua coscienza agisce su di una vita piena ed abbondante: « Non fu uomo forse sopra la terra che abbia quant'io secondata la propria natura, e non solo nelle passioni virtuose, bensì anche nelle viziose: il che ho fatto, perchè, secondo il modo mio di sentire, le passioni tutte sono torrenti, e va loro aperta la strada. Così si possono poscià dirigere; altrimenti straripano e ti sommergono e ti travolgono seco. Ed essendo io d'anima tempestosa, unico lume e stella polare e guida certa infallibile mi fu sempre la mia coscienza, la quale o per propria ingenita forza, o per averla io avvezzata a perpetuo dominio, non solo mi guida, ma spesso anche mi tiranneggia ». In quel gesto, frainteso da molti, c'era inoltre l'elemento importantissimo dell'amore nazionale che lo induceva ad abbandonare la patria quando qualsiasi regime straniero per buono e saggio che fosse non poteva non togliere a quella la sua indipendenza. Ecco così quella romantica ricerca della patria fuori della patria, ecco così l'istituzione dell'esilio per amor di patria: « Io per me mi sono inteso di servire l'Italia ».

La prima sua dimora di esule fù la Svizzera, ad Hottingen e Zurigo, in mezzo a ristrettezze economiche, a persecuzioni politiche della vicina Austria, e consolato dalla fedele amicizia della Mocenni, la Donna gentile che lo aiutò con le sue lettere e con invio generoso di danaro. Nel 1816 dopo aver curato una nuova edizione delle *Ultime lettere* e pubblicato l'*Hypercalypsis,* il F. partì per l'Inghilterra dove si stabilì definitivamente fino alla morte. Come già l'Alfieri, il F. si trovò bene nell'Inghilterra liberale (anche se non esitò ad accusare la politica inglese in occasione della cessione di Parga) e inizialmente trovò molti appoggi e molte potenti amicizie. Malgrado ciò, l'alto costo della vita a Londra e la sua innata tendenza a vita molto decorosa e a volte addirittura sfarzosa, lo costrinsero a ritirarsi nel '17 a Kensington donde lo tolse la fortuna di un pri-

mo articolo su Dante stampato nella *Edimburg Review* e compensato con larghezza molto promettente. Improvvisamente fiducioso nel proprio lavoro e nelle proprie possibilità di guadagno, il F. affitta una magnifica villa nel Moulsey, la addobba con grande lusso e si mette a lavorare per vari editori che, dopo larghe promesse, lo deludono. A Londra la situazione è aggravata da un nuovo amore infelice per Carolina Russell a cui col nome di Calliroe dedicò i *Saggi* sul Petrarca. La vita londinese costituisce il capitolo più doloroso della vita del F.: illusioni, sperperi, povertà, momenti di sfarzo eccessivo e momenti di umiliazione. Quando nel 1822 appare improvvisamente Floriana, la figlia avuta nel soggiorno di Boulogne, la sua situazione economica si ristabilisce di colpo, dato che la fanciulla aveva ricevuto dalla nonna una ricca eredità. Il F. si illuse nuovamente di poter iniziare una vita agiata ed elegante, ma la costruzione troppo dispendiosa di una villa che chiamò Digamma-Cottage a ricordo del suo studio sul Digamma eolico, rovinò anche i nuovi capitali e il poeta fu costretto a riparare nel 1823 in un piccolo appartamento a Londra e poi a cambiare continuamente alloggio per sfuggire ai creditori che giunsero perfino ad ottenere il suo arresto da cui lo liberò l'amicizia del suo potente amico Hudsin Gurney. L'attività letteraria assume un ritmo febbrile per la speranza che lo scrittore aveva di colmare così il suo deficit. Ma le delusioni non mancarono, tra cui il fallimento di un editore, il Pickering, presso il quale doveva stampare una collezione di classici italiani; e allo sforzo del lavoro e alle angustie economiche si aggiunsero delle febbri biliari che lo condussero, mentre si trovava con la dolce Floriana a Turnham Green, nei dintorni di Londra, a morire il 10 settembre 1827.

LE OPERE

Periodo precedente all'Ortis. Nutrito di cultura classica e insieme di cultura schiettamente preromantica, rafforzate entrambe dalla conoscenza del Cesarotti, il giovane F. dimostra subito alle sue prime prove la duplice e unificabile tendenza del suo spirito: culto della bellezza perfetta ed estrema passionalità, che sfocerà in quello speciale romanticismo neoclassico che tende una forma di eleganza raffinata con un ribollire di passioni e di sentimenti sfrenati. E già dentro questo prepotente contenuto sentimentale si può distinguere una vena malinconica, ma staccata ormai dal languore arcadico, e un piglio più risoluto ed eroico, plutarchiano e classico che resterà come la direzione della sua coscienza e insieme come la possibile strada della sua retorica. Ossian e Alfieri collaborano alla formazione della sua cultura sentimentale e poetica e nutriscono modernamente il suo amore per Omero e i poeti della sua terra natale. Testimonianza di tale coerenza di cultura e di qualità originali nella formazione della personalità foscoliana, sono le sue poesie giovanili che o si rivolgono ad argomenti politici e morali: « La Verità », « La Giustizia e la Pietà » ecc., o sciolgono un primo inno alla Bellezza, o riproducono la disposizione malinconica e un pessimismo romantico che la sua successiva meditazione non farà che aumentare: « Al Sole », « Le Rimembranze », collegato al motivo anch'esso fondamentale, di una fatale sventura famigliare iniziata dalla morte del padre per cui scrisse un so-

netto. Certo gli echi che più risuonano da queste poesie più intime sono di malinconia e di fiero desiderio della morte: « e sol la notte aspetto - che mi copra di tenebre e di morte », « Deh! a che non venne, e l'invocai, là morte? ». Lo stato d'animo del poeta adolescente è dunque prevalentemente quello che si maturerà nelle *Ultime lettere*: nelle lettere all'Olivi, del 1796, si alzano accenti che sono dell'*Ortis*: « Vengo da un solitario passeggio con gli occhi ancor molli di pianto. Pieno di pensieri patetici, con gli occhi bagnati io mi rivolgo ai miei teneri amici ». Contemporaneamente nel '97 scriveva l'*Ode a Napoleone Bonaparte liberatore* che ci parla più delle sue idee che della sua poesia, e la prima tragedia, il *Tieste*.

Le tragedie. Il Foscolo scrisse tre tragedie: *Tieste* (1797), *Ajace* (1811), *Ricciarda* (1813) che pure appartenendo a periodi molto diversi e di diversa maturità, sono però accomunate dalla loro pesante eloquenza e da una evidente imitazione alfieriana. La prima che venne rappresentata a Venezia al Teatro S. Angelo e che ebbe un grandissimo successo dovuto soprattutto alle contingenze politiche, tratta del conflitto fra Atreo, rappresentato come tiranno e quindi carico di ogni odioso difetto, e Tieste, suo fratello, rappresentante dell'uomo libero, ribelle e perseguitato e quindi radioso di ogni virtù: tipica impostazione alfieriana anche se ravvivata dai personaggi femminili, Erope e Ippodamia, e dal senso nostalgico attribuito a Tieste che compare quindi come un primo annuncio del motivo foscoliano della nostalgia e del doloroso errare di esule. Del resto il F. sembrò conscio del relativo valore della tragedia quando la dedicò all'Alfieri dicendo: « Né forse ve la offrirei, se non sperassi in me stesso di emendare il mio ardire con opere più sode, più ragionate, più alte; più insomma italiane ». Le altre due, nettamente superiori alla prima, sono anch'esse però più che altro esempi di un'oratoria magnanima che costituisce un elemento indispensabile nella personalità foscoliana, ma anche un sicuro limite della sua arte nei momenti meno ispirati. L'*Ajace*, rappresentato il 9 dicembre 1811 alla Scala di Milano, esacerba l'impostazione alfieriana del *Tieste*, lasciando campeggiare sulla scena, sgombra di altre azioni laterali importanti, i due soliti antagonisti: tiranno Agamennone, uomo libero Ajace, che mentre diventano pure e semplici astrazioni ideologiche, non hanno quel valore di dramma interno e frenetico che avevano nell'Alfieri. Il F. non possiede senso drammatico, ma solo eloquenza drammatica senza sviluppo o trasfigurazione lirica dei suoi sentimenti tumultuosi. Sì che la vera poesia di Ajace, suicida sdegnoso della bassezza umana e dei tiranni che ne sono l'espressione più potente, è nei dieci versi dei *Sepolcri* (215-25) che sanno riunire liricamente una multiforme vita di questa figura che rappresenta il sentimento del poeta assolutizzato dal motivo della morte « giusta di glorie dispensiera ». Sterile dunque rimane il contrasto fra la maschera di questa figura dell'anima foscoliana e l'inutile maschera del tiranno. Il pregiudizio teatrale, e l'esempio alfieriano portavano l'autore dei *Sepolcri* e delle *Grazie* ad uno stile faticoso, contorto, aspro, a quei toni esageratamente cupi, esteriormente romantici che fanno pensare all'uso che ne fece un imitatore sciatto e retorico come il Guerrazzi. La *Ricciarda*, rappresentata a Bologna il 16 settembre 1813, (e pessimamente, secondo il giudizio del F., reci-

tata e perfino finita comicamente per il fuoco appiccato da una fiaccola alle barbe di stoppa delle comparse) è anche più fiacca dell'*Ajace* per quanto ribocchi di squarci di effetto oratorio e sia più movimentata quanto ai personaggi.

Le ultime lettere di Jacopo Ortis. La prima opera in cui le velleità e i motivi culturali e originali del F. abbiano ottenuto un risultato artistico e chiaramente personale, sono le *Ultime lettere* che conservando quell'impostazione oratoria che si osserva nel *Tieste,* riescono però ad esaltarla in un'atmosfera poetica in cui i vari motivi anche se non raggiungono una superiore unità, trovano però un tono passionale che li accomuna. Un tono passionale fervente e caldo ed autobiografico, tale da giustificare quasi per la sua natura esortativa, l'avvertimento che il Cesarotti dava in proposito a quel libro ad un suo giovine amico: « quel libro è fatto per attaccare una malattia d'atrabile sentimentale da terminare nel tragico ». Ciò che naturalmente non implica in noi nessun giudizio moralistico, ma ci convince del valore intensamente personale e quasi di sfogo pratico delle *Ultime lettere*: l'espressione integrale della giovinezza appassionata del F. Fin dal 1796 il F. a Venezia e sui colli Euganei aveva abbozzato un romanzo sentimentale, epistolare, che aveva per spunto un amore infelice e il suicidio di uno studente padovano, Girolamo Ortis, e si svolgeva senza motivo politico. Poi, avvenuto Campoformio, la disperazione politica venne a prevalere sulle altre passioni del F. e al primo amore veneziano si sostituiva quello per Teresa Pickler-Monti: nasceva così una nuova redazione dell'*Ortis* nel 1799 che venne interrotta dalla guerra, finchè in occasione dell'amore per la Roncioni e dopo che un tale Angelo Sassoli storpiando il romanzo lo aveva pubblicato col titolo *Vera storia di due amanti infelici* (e c'erano perfino delle annotazioni di carattere reazionario per smorzare gli accesi sensi di libertà dell'originale) il F. nel 1802 si decise a riprendere l'*Ortis* e a darne una redazione completa. Il libro uscì così accolto da uno strepitoso successo che si spiega anche per la sua estrema contemporaneità allo stato d'animo di molti giovani del tempo e alla moda melanconica iniziata dal preromanticismo e dall'esempio del Werther goethiano. Nel 1816 e '17 due nuove edizioni riaffermarono la continuità del fantasma poetico di Jacopo Ortis in coerenza con i motivi essenziali dell'animo foscoliano. Il romanzo (ma certo il nome di romanzo è improprio e meglio si può parlare di uno sfogo personale inquadrato in un ambiente vagamente narrativo e più ancora paesistico) narra la catastrofe di un animo ardente e generoso che si trova a riscontrare il fallimento dei suoi ideali quando calano nella realtà. Il suo amor di patria e di libertà è terribilmente colpito dal tradimento di Campoformio, il suo amore per la bellezza incarnata in Teresa, è reso impossibile dal diniego del padre che la vuole sposa a persona ricca e dalla filiale obbedienza della ragazza. Ed è insieme una specie di pessimismo cosmico che non permette al protagonista di proseguire la sua vita, la vita comunque, quando cadono le ragioni ideali capaci di esaltare le sue passioni in senso attivo e fecondo. Non c'è dunque il prevalere di un motivo o di un altro nel gesto risolutivo dell'*Ortis,* ma piuttosto il concentrarsi di forze avverse su di un animo che non è sorretto, come sarà il F. dei *Sepolcri,* da una fede che fa accettare la vita e guardare la morte da un punto di vista supe-

riore. In quel suicidio confluiscono così coerentemente tutti i motivi dell'animo e della cultura del F. giovane: lo stoicismo plutarchiano, il pessimismo preromantico, la sua insofferenza del comunque vivere e soprattutto il suo bisogno di risolvere in un sol punto tutta la sua situazione umana. Di questa tensione fondamentale e indivisibile, ci sono testimonianza le circostanze che accompagnano questa appassionata rinuncia alla vita: eliminazione di ogni complicazione romanzesca, poca attenzione a determinare psicologicamente i personaggi, cercando solo di concentrare su tutti la luce che emana dalla figura del protagonista. Le *Ultime lettere* mentre sono alto documento e sintesi di questo primo periodo della vita del F. possono considerarsi anche come preannuncio di molti motivi dei *Sepolcri,* e proprio di quello delle tombe che troverà però un religioso superamento nell'alta concezione di una vita ideale che nasce dalla morte e dischiude l'eternità dello spirito, della storia, della poesia. « Mi sono trovato sulla montagnuola vicino alla chiesa: suonava la campana de' morti, e il presentimento della mia fine trasse i miei sguardi sul cimiterio dove ne' loro cumoli dormono gli antichi padri della villa. Abbiate pace, o nude reliquie: la materia è tornata alla materia; nulla scema, nulla cresce, nulla si perde quaggiù; tutto si trasforma e si riproduce: umana sorte! men infelice degli altri chi men la teme ». E d'altra parte c'è quasi un preannuncio anche delle *Grazie,* della eternità della bellezza e della classicità, come quando dal fondo agitato dalla passione, dopo il bacio di Teresa, Ortis vede quale coronamento della sua gioia « le Ninfe, ignude, saltanti, inghirlandate di rose ».

Le Odi. Le due Odi, simili per argomento e per ispirazione, sono appunto il primo superamento delle passioni in una sfera di idealità estetica, in una affermazione della bellezza neoclassica. Solo che tale superamento è anche una specie di fuga dalla realtà sentimentale dell'*Ortis* che viene come ignorata, velata da un sorriso di esteta. Mentre nei *Sepolcri* e dopo i *Sepolcri* il poeta avrà maturamente ripreso i temi del pessimismo e della passione e li avrà posti come base della sua nuova religione della storia e della poesia. La prima Ode fu scritta nel 1800 a Genova, in occasione della caduta da cavallo della marchesa Luigia Pallavicini che si era deturpata il bel volto in maniera irrimediabile. Quasi a compensare nella realtà artistica questa perdita dovuta ad un incidente così banale, il F. ne prese lo spunto per un inno alla bellezza che non può essere annullata ed è immortale. Nella lontananza pacata e serena del mito di Venere, Pallade, Diana, il fatto è trasfigurato, perde ogni accento realistico, ogni pungente dolore, fin quasi a sfiorare un'aria eccessivamente stilizzata, un certo candore formalistico. Più equilibrata ed unitaria è la seconda, quella per l'Amica risanata, scritta nel 1802-3 per una malattia dell'amante Antonietta Fagnani-Arese. Qui l'allontanamento nel mito è più perfetto e meno stridente con la stessa occasione materiale dell'Ode e d'altra parte la fusione tra il sentimento e la perfezione formale è più intima e più luminosa la visione che ne risulta. Il motivo della bellezza diventa più universale ed è sentito in relazione alla vita delle passioni come « ristoro unico ai mali » che abbiano avuto gli uomini.

I Sonetti. Contemporanei alle *Odi* sono i dodici sonetti che rispetto a quelle sembrano riprodurre in primo luogo gli slanci sentimentali del poeta, gli echi del-

la sua vita turbinosa, e percorsa dal vento della passione. Sono, diremmo per adoperare delle approssimazioni storiche, più romantici e le *Odi* più neoclassiche. Se così complessivamente considerati danno questa impressione di maggiore vitalità, solo nei tre maggiori *Alla sera, A Zacinto, In morte del fratello Giovanni,* la vera poesia è raggiunta e i motivi della vita e della morte assurgono da puro materiale sentimentale a potenza lirica. Questi ci indicano che accanto a momenti di completa dedizione ad un ideale estetico, nel F. degli anni delle *Odi* permaneva non solo un intenso fermento umano, ma anche l'intenzione e la capacità di sviluppare i germi dell'*Ortis* e di esprimere artisticamente tutta la sua personalità. *Alla sera,* il cui inizio può considerarsi come uno dei momenti lirici più realizzati dal F., porta a perfezione il motivo della morte desiderata come porto tranquillo alla vita tempestosa del poeta e il tono pacato e rinfrescante della sera e della morte vela e rasserena l'ardore del tumulto sentimentale che tormenta il poeta. *In morte del fratello Giovanni* riprende questo desiderio di quiete riposto solo nella morte e precisa il motivo più tipicamente foscoliano del doloroso errare cui il poeta è condannato, la sua fatale mancanza di focolare e di patria. E più personale ed universale insieme questo motivo si fa in *A Zacinto,* musicalmente il più ardito di tutti con il suo primo periodo di undici versi che si snoda con una molteplicità di motivi e richiami che fanno pensare ai passaggi arditi e poetici dei *Sepolcri.* Il dolore dell'errare e dell'esilio presentito è celato negli ultimi tre versi, ma ad esso conduce tutta la poesia così ricca di richiami sentimentali e così lucente di una grecità che ci fa sempre meglio sentire questo speciale romanticismo neoclassico foscoliano.

La Chioma di Berenice. Da riannodarsi alle *Odi* e a quel momento neoclassico è la traduzione della *Chioma di Berenice,* poemetto alessandrino di Callimaco, pervenuto nella traduzione di Catullo ed adoperata come pretesto ad un lungo e dottissimo commento (1803) che mentre vuole mettere in ridicolo certa pedantesca filologia inconcludente, impegna invece il F. ad una prova della sua cultura classica e ad una presa di posizione circa la funzione della poesia, la sua natura fantastica e la vitalità della mitologia greca: « Leggeri conoscitori dell'uomo sono que' retori che, disapprovando la favola e le fantasie soprannaturali, vorrebbero istillare ne' popoli la filosofia de' costumi per mezzo di una poesia ragionatrice ». E « Quale delle religioni reca uso stabile e continuato nella poesia? La greca; perchè ha che fare con tutte le passioni e le azioni, con tutti gli enti e gli aspetti del mondo abitato dall'uomo ». A questo motivo neoclassico è da riportare anche l'*Inno alla Nave delle Muse.*

I Sepolcri. Furono scritti a Milano tra il marzo e il settembre del 1806 e furono pubblicati a Brescia, nella tipografia Bettoni, nel 1807. Il motivo occasionale del carme fu l'editto di S. Cloud (12 giugno 1804) in cui il governo napoleonico stabiliva che i cadaveri fossero seppelliti in cimiteri lontani dalle città e con lapidi di uguale grandezza e con iscrizioni da sottomettere alla revisione delle autorità. L'editto venne poi esteso anche al Regno d'Italia, il 5 settembre 1806 quando il carme era stato già completamente composto. Un altro stimolo contingente al F. venne dalla lettura da lui probabilmente sentita a Verona, del primo canto

dei *Cimiteri* del Pindemonte, al quale appunto egli dedicò il carme. Stimolo che trovava una preparazione culturale adeguata nelle letture giovanili dei poemi preromantici (*Notti* di Young, *Tombe* di Hervey, *Elegia sopra un cimitero di campagna* del Gray) e soprattutto una lunga preparazione spirituale che risale all'*Ortis* e ai *Sonetti*. Scritti in un momento in cui il poeta aveva raggiunto la sua piena maturità, i *Sepolcri* riassommano tutti i motivi che abbiamo finora incontrato nelle altre opere: l'amore per la bellezza delle *Odi*, il pessimismo melanconico dell'*Ortis* e dei *Sonetti*, lo spirito eroico, l'amore patrio, il pensiero della morte. Ma questi motivi vengono organizzati, la sua umanità viene presa nella sua complessità e quel superamento un po' rinunciatario delle *Odi*, viene a sua volta adoperato in un movimento di ricostruzione della vita, non astratto come un bel sogno elegante. Perchè lo schema essenziale dei *Sepolcri* è appunto questo: la materia nelle sue infinite trasformazioni stronca una forma di vita per dare luogo ad altre forme e fa quindi della morte la fine totale dell'individuo, ma il ricordo affettuoso vince a sua volta la morte materiale e le azioni magnanime superano ancor più la morte ispirando le azioni generose dei posteri. La voce, l'espressione immortale di quel ricordo che potrebbe anche essere altrimenti cancellato dal tempo, è la poesia. La potenza vivificatrice del sentimento, la storia come luogo ideale degli spiriti grandi, la poesia come qualità divina che rende eterna la storia: ecco le forze ideali su cui il F. ha costruito il suo carme, sottraendo alla caducità l'eternità dello spirito. Mentre nell'*Ortis* altra uscita coerente non c'era se non il suicidio e nelle *Odi* il sorriso neoclassico voleva ignorare il tumulto delle passioni e i *Sonetti* vedevano nella morte solo il porto tranquillo dopo la giornata ardente della vita, nei *Sepolcri* invece il F. senza trascurare nessun elemento della vita assurge ad una visione religiosa che giustifica le azioni dell'uomo. Religione della bellezza, ma come voce serena di un animo commosso, eroico, consapevole delle passioni e della tomba. Come noi possiamo trovare nei *Sepolcri* tutta la personalità foscoliana sublimata in un clima religioso, così possiamo trovare tutto il pensiero del F. che partendo da premesse chiaramente sensistiche, anticattoliche, arriva ad una visione della vita basata su di una soluzione religiosa della morte: i morti sono presenti alla nostra vita e noi possiamo farli vivere e addirittura essi vivono dato che può nascere una « celeste corrispondenza d'amorosi sensi » tra vivi e morti. Così quella barriera gelida che la morte sembrava avere innalzato tra la dolce vita e il nulla viene superata dall'amore e l'umanità non cade in un pessimismo scettico, senza storia, e trae anzi le ragioni prime della sua virtù proprio dal richiamo che viene dalle tombe. Anche da un punto di vista artistico tre sono i motivi che si intrecciano nel poema fino a comporre quell'aria di suprema eleganza e di supremo calore, di eloquenza nobile e di onda melanconica che ne fa uno dei capolavori della nostra letteratura. Il motivo della morte e del pessimismo sensistico porta al carme una melanconia romantica che nei suoi peggiori momenti può arrivare alla descrizione orrorosa della fossa comune dove giace il Parini o al terrore delle sepolture nelle chiese cattoliche, ma che, a parte questi punti indubbiamente deteriori e che si inchinano ai modelli preromantici seguìti nell'*Ortis*, porta una musica tenera, sua-

siva e dolente che costituisce l'incanto poetico più nascosto del carme. C'è poi il motivo del superamento eroico del pessimismo sensistico, che assurge a motivo patriottico senza che perciò si possa considerare tutto il componimento un'opera di carattere esclusivamente patriottico. Certo il F., tipico rappresentante della nuova coscienza nazionale, anticosmopolitica, per l'amore del concreto che è proprio del romanticismo, vede la storia nuova ispirata dalla storia passata soprattutto in Italia, nella sua patria che egli sognava destata dal ricordo del suo grande passato, ma anche questo altissimo senso patriottico nei *Sepolcri* è parte di tutto un disegno più che patriottico umano, e d'altra parte più che nell'esplicito e risorgimentale « quindi trarrem gli auspici », si può vedere la sua opera civile in tutto il tono del carme che stimola ad una vita attiva e quindi anche ad una nobile attività di patrioti che dovevano riscattare la loro patria dalla tirannia e dallo straniero. Il motivo eroico si appoggia sui ricordi di un mondo eroico: il mondo classico, e sul mondo classico si appoggia anche il motivo della immortalità della poesia, motivo che si traduce nella nitida perfezione, nel neoclassicismo che fa pensare senza vero contrasto a quella che sarà la poesia delle *Grazie.*

L'Orazione inaugurale. Nella orazione del 22 gennaio 1809, pronunciata per inaugurare il suo breve corso alla Università di Pavia, il F. rinforza la sua concezione della storia e della poesia, espressa nei *Sepolcri* e insiste più esplicitamente sulla « parola » come il mezzo divino dell'uomo per superare la morte e raggiungere una zona di eternità: « La fantasia... quasi per compensare l'umano genere dei destini che lo condannano servo perpetuo ai prestigi dell'opinione ed alla clava della forza, crea le deità del bello, del vero, del giusto e le adora; crea le grazie e le accarezza ». Ecco il chiaro punto di passaggio alle *Grazie,* ecco come le *Grazie* non sono un momento di oblio, ma anzi uno sviluppo coerente dopo la poesia dei *Sepolcri.*

Le Grazie. Dopo i *Sepolcri* il F. nel periodo fiorentino, quando anche gli avvenimenti della sua vita lo portavano ad un momento di sereno superamento della sua passione politica nei suoi caratteri più immediati e pratici, si raccolse nella elaborazione del suo senso della poesia e della bellezza. Sicuro che la voce divina dell'umanità è l'arte, la poesia, egli si rivolge a cantare questa sua fede, questa sua religione della bellezza, che non è più quella estetistica delle *Odi,* ma quella conquistata attraverso le esperienze, le lotte e la meditazione sulla morte e sulla vita. Le *Grazie* non sono, come per molto tempo è stato detto, un momento di oblio, di rinuncia alla completa umanità, quasi un momento di distrazione e di divertimento formalistico, ma l'opera di una maturità cosciente, il culmine della potenza artistica foscoliana. Per dare una forma concreta alla sua religione della bellezza come eternità vera dell'uomo, il F. concepì un poema in cui immaginava di innalzare un'ara alle Grazie per condurvi come loro sacerdotesse tre amiche simboleggianti il fascino della musica, della poesia, del ballo. Nel primo inno, composto a Firenze nel 1813 e ispirato dal gruppo delle Grazie e dalla statua di Venere del Canova, massimo rappresentante del neoclassicismo, doveva cantare l'origine delle Grazie e i progressi della civiltà, nel secondo e nel terzo, immaginati alla fine dello stesso anno e dedicati a Vesta e a Pallade, dovevano cantare il fascino delle tre dee e delle

tre sacerdotesse (le tre belle italiane da lui amate: la Nencini fiorentina, la Martinetti bolognese, la Bignami milanese) e l'azione liberatrice dell'arte che è allegorizzata nel velo che le grazie tessono in un'isola in mezzo all'Oceano, lontano dalle tempeste della vita. Ma questo disegno non fu compiuto e a noi rimangono solo dei copiosi frammenti che il F. elaborò fino alla morte senza portare mai l'opera a perfezione. Malgrado la loro frammentarietà, le *Grazie* non sono solo uno squisito prodotto di eccezione, ma la poesia più intenzionale e più sentita del F. che, consapevole della vita e della storia, si rivolge non agli eventi, ma al ritmo puro che solo nella poesia si realizza. E l'unità non è solo nella intenzione dell'autore, e nel possibile schema logico del poema, ma proprio nell'aura poetica, in quella trasparenza perfetta, priva di ogni eco eloquente, di ogni voce della pratica, in quella musica dell'armonia, in quella dolcezza d'Olimpo, in cui il tono rovente dei *Sonetti* e dell'*Ortis,* la melanconia e gli accenti eroici dei *Sepolcri* sono sommersi come i particolari nel tutto.

Il viaggio sentimentale. Scritta tra il 1806 e il 1813, la traduzione del *Viaggio sentimentale* di Yorick di L. Sterne, ha una grande importanza nella produzione del F. quasi a riprova di qualità artistiche solitamente trascurate nella valutazione dell'arte foscoliana: qualità artistiche più sottili e meno sublimi, possibilità di una prosa ironica e sentimentale insieme, priva dell'enfasi magnanima della prosa critica e dell'*Ortis.*

La produzione critica del periodo londinese. Nell'ultimo periodo della sua vita il F. produsse quasi esclusivamente opere critiche che costituiscono i primi documenti di una vera critica moderna. Partendo da un saldo concetto della poesia come consistente « nel rappresentare con novità » e d'altra parte come alta operazione umana sempre legata a tutte le passioni dell'uomo, espressione di civiltà e insieme, secondo la sua intuizione del poeta primitivo, espressione genuina, fantastica, non razionale, il F. aveva anche della critica un concetto ben lontano da quello erudito settecentesco e mentre basava i suoi giudizi su di una filologia il più possibile esatta, li spingeva però, primo fra i nostri critici, a indagare le ragioni di un'opera d'arte, ad analizzarne il valore. Tra le opere critiche del F. hanno un valore più rilevante: il *Discorso sul testo della Commedia di Dante,* stampato nel '25, vigoroso ed acuto nel rifiutare le false congetture, le interpretazioni erudite accumulate dalle accademie e dai pedanti, nel combattere la considerazione troppo grammaticale e retorica della *Commedia* e offrendo invece romanticamente un Dante poeta-vate, poeta e profeta e riformatore; i *Sei discorsi della lingua italiana;* i *Saggi sopra il Petrarca* (*Saggio sopra l'amore del P., Saggio sopra la Poesia del P., Saggio sopra il carattere del P., Parallelo fra Dante e P.*) che vogliono mostrare la complessità umana del P. e la sua alta padronanza poetica: « perfetto accordo tra l'accuratezza di fatto e la magia di invenzione, tra profondità e perspicuità, tra passione divorante e pacata meditazione ».

Altre opere. Elenchiamo infine come opere minori che si possono ricollegare all'attività polemica o alla preparazione storica del F.: l'*Hypercalypsis,* satira in latino dell'ambiente letterario milanese; gli *Atti dell'Accademia dei Pitagorici,* altra satira, la *Notizia intorno a Didimo Chierico* (pseudonimo con cui il F. pub-

blicò il *Viaggio sentimentale*) importante frammento autobiografico, il *Gazzettino del bel mondo,* ideato a Londra come parallelo fra i costumi inglesi e italiani, e riuscito pur nel frammento che ci rimane, una prova del suo ingegno di saggista brillante e di moralista finissimo; *Le illustrazioni alle Opere di R. Montecuccoli;* la *Dissertazione intorno ai Druidi e ai Bardi inglesi.*

WALTER BINNI

Leopardi

La fortuna di Giacomo Leopardi segue una linea ascensionale senza discontinuità da quando, poco più che cento anni sono, la sua vita terrena ebbe termine. Egli era passato, in vita, quasi inosservato, e solo pochissimi privilegiati s'erano accorti della sua grandezza esaltandola in termini di una lucidità profetica sui quali i più trovavan motivo di ironizzare; ma lentamente, gradatamente, il senso di questa grandezza s'è imposto: la sua scarna figura è ora viva e luminosa davanti al nostro spirito come non mai, mentre di tante fame allora consolidate di suoi contemporanei s'è spento fino il ricordo; nella sua arte si riconosce e si sente l'impronta inconfondibile del genio; si sente che la desolata negazione della fede, che è al fondo della sua opera, si traduceva in un ansioso bisogno di Dio; che il suo desolato pessimismo è un invito inespresso, ma potente, a dare alla vita uno scopo fuori della vita; che in lui, come forse in nessun altro scrittore italiano, il dominio dell'espressione è assoluto, e, quanto questa è più nuda di lenocinii, tanto più potentemente nell'opera sua, in ogni pagina dell'opera sua, la sua anima si rispecchia intera. Mezzo secolo fa, per la tendenza allora imperante della « scuola storica », l'accresciuto interesse per il poeta s'era manifestato in un interesse quasi morboso per i particolari della biografia dell'uomo: la ricerca delle ragioni della sua insanabile infelicità aveva portato a polemiche, a processi postumi, a pettegolezzi: se ne volevano identificare i colpevoli, come se in questa ricerca s'avesse la chiave per intender meglio la sua poesia. Ora, anche questa fase increscìosa della fortuna postuma del Leopardi è, o mi sembra che sia, decisamente superata. La sua vita c'interessa come successione di stati d'animo, più che come successione di piccoli dolorosi episodi in cui s'abbia a scoprire chi ha avuto la maggior parte di torto: e questi stati d'animo c'interessano perchè ci offrono la riprova, e quasi la documentazione, della dolorosa sincerità della lucidità e della forza di introspezione di chi ha saputo fermarli in pagine immortali.

Giacomo Leopardi nacque a Recanati il 29 giugno 1798, primogenito del Conte Monaldo e di Adelaide dei Marchesi Antici. La famiglia era tra le più antiche di quella fiorente cittadina marchegiana, e vi deteneva un primato onorevole da parecchie generazioni; il padre, giovane allora e poi per più anni sopravvissuto al figliuolo, s'era dato con fervore a studi di erudizione locale, attaccatissimo com'era alla sua piccola patria e alle sue memorie.

L'infanzia del Leopardi fu felice: un fratello, Carlo, e una sorella, Paolina, nati dopo di lui a distanza di un anno l'uno dall'altro, furono i suoi primi amici; e poichè la mamma era severa e poco espansiva, e l'educazione loro impartita aveva un tono di assoluta austerità, i tre fratelli erano come dei piccoli congiurati, sempre solidali tra loro contro la tirannia domestica che li teneva imbri-

gliati. Era una tirannia, veramente, molto più affettuosa, almeno nelle intenzioni, di quel ch'essi mostrassero di ritenere: ma bisogna aggiungere che la famiglia Leopardi attraversò, negli anni della fanciullezza del poeta, una lunga e penosa crisi finanziaria che minacciò di travolgerne il patrimonio; e i fanciulli, anche per questo, subirono delle limitazioni e affrontarono delle rinunzie mortificanti, senza che della necessità di tutto questo avessero modo di rendersi conto, ignari com'erano dell'andamento degli affari di casa. Questo stato di cose influì molto sulla vita del giovinetto, che, educato sotto la guida di un precettore e più di suo padre, e poi consacratosi con totale abbandono a studi di erudizione condotti in piena autonomia spirituale nella ricca biblioteca paterna, finì presto per chiudersi in sè, e per sentire dolorosamente il contrasto tra l'intensa vita interiore che la familiarità con gli spiriti magni del passato conosciuti attraverso i libri rendeva così ricca e vasta, e l'esistenza meschina, inceppata da mille limitazioni, che conduceva nel fatto. Si rovinò presto la salute, perseverando senza riposo in un lavoro intellettuale estenuante di cui ci è rimasta la testimonianza eloquente in una serie di studi che lo fecero preconizzare, giovinetto, per un portento di sapere: si sentì a disagio nella convivenza forzata coi suoi dai quali, via via che procedeva nello studio, tutti i suoi interessi spirituali sembravano isolarlo; ebbe l'impressione di essere nel palazzo avito come in una prigione. Questo stato d'animo fu accentuato dall'amicizia con Pietro Giordani, letterato allora famoso, che nel 1817 accolse l'omaggio di un saggio di traduzione dall'*Eneide,* con cui il diciannovenne Leopardi affrontava per la prima volta il giudizio del pubblico, come il messaggio di uno spirito fraterno, e si sentì subito legato a lui da una solidarietà tenera e ansiosa che durò tutta la vita. Carteggiarono intensamente: nel settembre 1818, per conoscere il suo giovane amico, il Giordani fece un viaggio a Recanati. Egli aveva attraversato molti anni prima, in casa sua, la medesima crisi, ch'era crisi di incomprensione reciproca tra la vecchia e la nuova generazione; e il suo esempio, senza che egli se lo proponesse, acuì nel Leopardi il distacco da tutto il suo passato, e il bisogno tormentoso di sciogliersi dai vincoli che lo tenevano stretto alla vita grigia di Recanati. S'ha così da registrare, nel 1819, un tentativo di fuga dalla casa paterna, « doloroso disegno » che non ebbe nemmeno un principio di attuazione, ma che lasciò il giovane Leopardi, prigioniero non d'altro che della sua incapacità di disincagliarsi e di tracciarsi da sè il proprio cammino, più deluso e scontento che mai. Egli aveva allora già superato decisamente la prima fase della sua attività di studioso, che era stata contrassegnata dalla compilazione di grosse opere di erudizione, meravigliose data l'età, rimaste quasi tutte inedite fino alla fine del secolo scorso: si era operata in lui, come egli la chiamò, una benefica « conversione letteraria », alla quale l'influenza del letterato piacentino non era stata estranea. Grazie a questa « conversione », si era volto con fervore e con sensibilità nuova alla poesia; e aveva, da pochi mesi, pubblicato le due prime canzoni, *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante,* imponendosi, di colpo, all'attenzione dei conoscitori. Ma il successo non era stato così vasto come il giovane poeta aveva per un momento sognato; e parte per questo, parte perchè la salute era ormai irrimediabilmente compromessa, la

sua vita fu d'allora in poi come un fardello portato rassegnatamente, senza una meta e senza una ragione, per quanto, dopo qualche anno, i suoi s'inducessero, tra il 1822 e il 1823, a inviarlo a Roma per qualche mese ospite degli zii Antici, e questo ingresso nel gran mondo gli facesse sentir nuovamente il fascino degli studi di erudizione, nei quali si sprofondò con rinnovato fervore, guadagnandoci l'ammirazione e la solidarietà dello storico Giorgio Bertoldo Niebuhr, allora ministro prussiano a Roma, e d'altri dotti stranieri. Ma a Roma, dove s'era recato con tanto desiderio, il Leopardi scoprì anche, non senza sgomento, che l'infelicità che prima gli era sembrata conseguenza fatale della sua dimora in patria e in casa, egli l'aveva portata con sè, mutando paese, e che non se ne sarebbe spogliato mai. Erano i suoi nervi scossi; gli occhi malati; l'impossibilità fisica di applicarsi a lungo allo studio, nel quale la sua « ostinata nera orrenda barbara malinconia » trovava alimento, e senza il quale si accresceva più che mai; l'impossibilità di sottrarsi all'azione logorante del pensiero, che era stato sempre, diceva, il suo « carnefice », e sarebbe stato il suo « distruttore ». Ma era anche, al di sopra e al di là di queste cause fisiche, la solitudine spirituale alla quale era irrimediabilmente condannato. La solitudine fu, sempre, la sua tragedia: di fronte agli amici come già di fronte ai familiari; nelle sue relazioni sociali, nei suoi incontri, nella conversazione come, salvo qualche rarissimo caso, nel carteggio, qualche parte di lui, la più intima, si sottraeva sempre alla comunione confidente con gli altri: qualche parte di lui era sempre assente, come se il suo vero mondo fosse lontano. La « solitudine » gli pareva « disperata »; ma la « compagnia » — salvo quella del Giordani, scrisse egli a lui in un momento di tenero abbandono — non gli sarebbe stata « più dolce ». Non era diffidenza, e non poca socievolezza: anzi, appunto perchè in fondo il Leopardi era buono e fiducioso e tendenzialmente socievole, questa incomunicabilità, per la quale si sentiva come spaesato dovunque il suo destino lo portava a vivere, e a tutti gli uomini del suo tempo sembrò fuori del loro tempo, pesò su di lui come una condanna.

Tornato dunque da Roma, nell'aprile del 1823, alla casa paterna, il Leopardi trascorse a Recanati, fino al luglio del 1825, due anni, se non di quiete, d'intensa attività intellettuale. Licenziò in questo tempo le *Dieci canzoni* che fece pubblicare a Bologna nel 1824; e compose di getto, nel corso di questo stesso anno, le *Operette morali*, che poi videro la luce a Milano nel 1826; e intanto, scendendo dalle vaste opere di erudizione a compilazioni o a lavori in cui la sua filologia potesse esser volta a fini pratici, pensava a traduzioni e ad edizioni di classici. Fu per occuparsi di un'edizione di classici che il libraio milanese Antonio Fortunato Stella, con cui era in rapporti fin dalla prima giovinezza perchè collaborava a un suo periodico e gli aveva affidato qualche lavoretto da pubblicare, gli offrì di recarsi a Milano a casa sua, spesato di tutto. Il Leopardi, in cui la nostalgia del mondo di fuori e la fiducia di trovarvi il proprio appagamento era rinata nel tedio di Recanati, accettò: e lasciò di nuovo la casa paterna, « mettendosi tutto in mano al destino ».

A Bologna, e poi a Milano dove lo Stella lo aspettava, e poi ancora a Bologna dove, con un assegno mensile versatogli dall'editore milanese, egli finì per prender dimora d'accordo con lui, il Leo-

pardi s'occupò prima di predisporre il piano di un'edizione di Cicerone nel testo latino, poi di un commento alle *Rime* del Petrarca, di alcune versioni dal greco e di una *Crestomazia della prosa italiana*. Diede qualche lezione privata, stancandosi molto e ottenendo un successo meschino; tentò invano d'ottenere il segretariato dell'Accademia di Belle Arti, carica alla quale aveva dato lustro occupandola, anni prima, il Giordani; sperò, pure invano, altri impieghi. Questi insuccessi lo scoraggiarono; lo scoraggiò l'isolamento in cui aveva finito per trovarsi a Bologna, città che gli era sembrata da principio tanto giocondamente ospitale: e ancora una volta cercò il suo rifugio a Recanati, dove passò l'invernata.

Com'era da prevedere, fu anche questa volta, a casa, il disagio; e rinacquero le antiche illusioni di dare uno scopo alla vita fuori di casa: nell'aprile del 1827, nuovo viaggio a Bologna e poi a Firenze, dove il migliore degli amici, il Giordani, lo aspettava e gli aveva preparato un'accoglienza amorevole da parte degli altri amici suoi: primo tra questi il ginevrino Giampietro Vieusseux, che sperava di far di lui un collaboratore retribuito della sua rivista l'*Antologia*.

Il Leopardi viveva alla giornata, campicchiando con l'assegno dello Stella, e preparando per lui, dopo quella della prosa, una *Crestomazia della poesia italiana*. Ma Firenze, in cui la vita spirituale aveva allora un rigoglio ignoto agli altri centri italiani, esercitò, da principio, un'influenza benefica sul suo spirito: a Firenze e a Pisa, dove passò l'invernata, la sua malinconia ebbe qualche tregua; a Pisa dettò alcune liriche tra le sue più fresche: si sentiva, ma la sensazione fu breve, come ringiovanito: rifiorita la speranza, spoglia ormai di desiderio. La notizia della morte d'un fratello; e poi il venir meno dell'assegno mensile dello Stella, per il quale non aveva più la forza di lavorare e di produrre; e poi il cadere delle rinascenti speranze di una sistemazione, contristarono da ultimo anche la dimora fiorentina: ritornò, nel novembre 1828, a Recanati, non più per attingervi lena ma per trovarvi il clima morale più cònsono alla sua disperazione; e a Recanati passò, fino all'aprile del 1830, « sedici mesi di notte orribile », come li disse. Era un malato senza speranza di guarigione: tetro, chiuso in sè, estraneo alla famiglia accanto alla quale viveva senza che questa osasse superar la barriera infrangibile che la teneva lontana dalla sua anima. E pure, scrisse in questo periodo le sue liriche più alte, tra l'altro quel *Canto notturno del pastore errante* in cui toccò, come diceva il Giordani, « la cima della possibile perfezione ». Da Recanati, ch'era ormai per lui come un inferno, lo liberò finalmente una nobilissima iniziativa dovuta alla solidarietà degli amici fiorentini, che si quotarono per assicurargli un assegno per la durata di un anno, durante il quale avrebbe potuto curar l'edizione definitiva dei suoi *Canti*. Era un'elemosina; ma glie la offriva il generale Pietro Colletta con tanta delicatezza e con tanta cordialità che il Leopardi, vinto dal disgusto della vita che conduceva in patria, vinse la sua fierezza e accettò grato.

Così lasciò Recanati e la famiglia per l'ultima volta; e a Firenze si occupò attivamente dell'edizione dei *Canti* in cui tutta la sua produzione lirica essenziale anteriore al 1830 è raccolta. Così ebbe l'assegno degli amici fino all'aprile 1831; poi tirò innanzi coi proventi dell'edizione e con qualche incerto; poi, dopo un periodo

di nere angustie, s'indusse a chiedere alla famiglia un modesto importo mensile, che gli avrebbe consentito, rinunziando a molte cose e lesinando su tutto, di campicchiare. Intorno a questo tempo — sembra, dalla fine del 1830, con una interruzione di parecchi mesi tra il 1832 e il 1833 — cominciò il « sodalizio » con Antonio Ranieri, un giovane napoletano presto divenuto suo amicissimo : i due misero insieme le loro incerte e meschine risorse, in che misura l'uno e l'altro non importa e non si può attraverso le scarne testimonianze determinare ; e vissero fraternamente una vita stentata, ma non priva di poesia, da studenti poveri, prima a Firenze, poi per alcuni mesi, tra l'ottobre 1831 e l'aprile dell'anno successivo, a Roma ; poi ancora a Firenze ; infine, dal settembre 1833, a Napoli. L'ultima dimora fiorentina fu un continuo declinare : specie durante una lunga assenza del Ranieri, il Leopardi ebbe momenti di disperazione nera. La salute non lo reggeva più : gli era impedito quasi del tutto leggere, veder gente, lavorare. Eppure a questo periodo risalgono alcune sue liriche d'una potenza non ancor raggiunta prima, quelle che furon dette del ciclo di « Aspasia », e che si attribuiscono generalmente alla sua delusione e al suo sdegno per l'indifferenza beffarda d'una donna amata appassionatamente, la signora Fanny Targioni Tozzetti. Ma è lecito dubitare che l'episodio abbia assai minor consistenza di quel che vorrebbe la tradizione accolta e accreditata dai più : che, per quanto abbia facilmente e più volte ceduto a fantasticherie o a un'accesa ammirazione per le belle donne conosciute da lui, nessuna vera passione abbia spezzato il cerchio incantato della solitudine spirituale che abbiam veduto pesare, come una condanna, sul Leopardi, quella antinomia irreducibile ch'era tra lui e la realtà. « Aspasia », al di sopra e al di là di singoli episodi dei quali par dubbio ch'egli, schivo com'era da confessioni di questo genere, intendesse fermare il ricordo, sarebbe, più che un'amata insensibile, la personificazione della realtà, in cui egli vedeva la sua vera nemica.

Passato a Napoli quando la vita sembrava non offrirgli più nulla, ebbe negli ultimi anni, a periodi, momenti di rinnovato vigore e di lavoro fruttuoso ; ma fu, nel complesso, un continuo declinare, per quanto la compagnia amorevole del Ranieri e negli ultimi anni di una sorella di questi, gli fosse di grande conforto. Prese dimora col sodale alla periferia della città, prima sulle pendici del colle di S. Martino, poi verso Capodimonte ; un paio di volte abitò, prima per tre mesi nella primavera del 1836 poi per tutto l'autunno e l'inverno successivo, in una villetta a Torre del Greco, alle falde del Vesuvio. Nel 1836 e nel 1837 infierì a Napoli il colera : risparmiato dall'epidemia, ma logorato da altri malanni che non gli davano tregua, il Leopardi morì il 14 giugno 1837.

* * *

Il bagaglio delle « Opere approvate » che il Leopardi pubblicò e consentì che altri pubblicasse come sue, non è ponderoso. Si tratta dei *Canti,* delle *Operette morali,* dei *Paralipomeni alla Batracomiomachia,* dei *Pensieri* : cui vanno aggiunte alcune cose disperse di minor conto ; alcune esercitazioni letterarie (volgarizzamenti, imitazioni, una contraffazione stilistica) e alcune compilazioni (le *Crestomazie,* il commento alle rime del Petrarca). Ma la mole dei suoi scritti s'accresce notevolmente se teniamo conto

di ciò ch'egli non destinava al pubblico, e delle opere che, in età matura, rifiutò e non curò o che lasciò inedite senza pur dubitare che l'ammirazione curiosa dei posteri le avrebbe raccolte e ne avrebbe fatto oggetto di studio: mi riferisco in prima linea alle lettere e allo *Zibaldone*, e poi alle opere di erudizione e ai saggi di filologia dell'adolescenza e della prima giovinezza, e a quelle altre esercitazioni letterarie — traduzioni e imitazioni — che risalgono, anch'esse, agli anni giovanili.

Il vero Leopardi, quello che c'interessa, è soprattutto il Leopardi dei *Canti* e delle *Operette*. Nei *Canti* si rispecchia, portata ad espressione artistica compiuta, tutta la vita interiore del poeta, dal 1816 alla vigilia della morte. Sono 41 liriche o frammenti di liriche, in massima parte pubblicate durante la vita del poeta: le due prime canzoni a Roma nel 1818; una terza a Bologna nel 1820; esse e altre sette pure a Bologna nel 1824: gli *Idillii* e un'epistola ancora a Bologna nel 1826: tutte le cose già edite e un nuovo gruppo di liriche, col titolo complessivo di *Canti* usato per la prima volta, a Firenze nel 1831, come s'è detto: tutto questo insieme e i *Canti* più recenti, con l'aggiunta di alcuni frammenti sparsi, anche degli anni più giovanili, nell'edizione napoletana del 1835: la quale contiene così l'intero « corpus » della lirica leopardiana, fatta astrazione dai due ultimi *Canti* composti dal Leopardi, che videro la luce soltanto dopo la sua morte.

A queste successive edizioni parziali corrispondono le diverse tappe dell'arte del Leopardi. Le prime canzoni appartengono piuttosto all'oratoria poetica, com'egli stesso le chiamò, che alla pura lirica. Dominato da un gagliardo amor di patria, egli vuol commuovere e persuadere: sente il richiamo delle età passate in cui gli sembra che si realizzasse quell'aspirazione alla vita eroica che è per lui un lievito morale; e vuol incitare a rinnovarne i fasti, propagandone la nostalgia. I componimenti in cui più questo stato d'animo si traduce risentono dell'influenza della grande tradizione lirica italiana: l'influenza, diresti, di un Petrarca passato attraverso il Chiabrera, più magniloquente ma, quasi per compenso, più sciolto anche nella struttura metrica. Ma poco dopo l'elaborazione delle prime di queste canzoni — quella *All'Italia* e quella *Sopra il monumento di Dante*, — il Leopardi dettava, tra il 1819 e il 1820, alcuni brevi limpidi componimenti che non si collegano ad alcun esempio — almeno, ad alcun esempio italiano — e tra i quali figurano alcune delle sue cose più squisite, gli *Idillii*. Merita tra questi il primo posto *L'Infinito*, una lirica di quindici versi, perfetta: ma anche negli altri c'è tanta forza e tanta immediatezza d'espressione e tanta intimità; e c'è, in tutti, un'impronta così personale e un così personale modo di assurgere d'improvviso dal particolare all'universale — lo sgomento del cuore che « per poco non si spaura » davanti all'idea dell'infinito nello spazio e nel tempo; lo « stringimento di cuore » che dà, nella *Sera del dì di festa*, il senso della caducità delle cose — che s'annunzia, in essi, il vero Leopardi, il più grande.

Ma egli era forse conscio della difficoltà che avrebbe avuto il volgo dei lettori del suo tempo a render giustizia all'originalità di questi suoi saggi; o forse, spirito aristocratico nel senso migliore della parola, intendeva, in questi, parlare a sè stesso e non agli altri: fatto è che anche dopo il Leopardi perseverò, pur con qualche discontinuità e qualche di-

gressione, nel procedimento inizialmente seguìto, e tornò all'« eloquenza poetica »; scrivendo altre canzoni, fino a dieci: le « dieci canzoni » che, finite di rivedere nel dicembre 1823, pubblicò nel 1824 a Bologna col corredo di elaborate « annotazioni » in cui si difendeva bravamente dalle censure che gli erano state mosse alla sua lingua dai puristi del cenacolo bolognese. L'ispirazione, in esse, si faceva, dopo quella *Ad Angelo Mai* che fa serie con le due prime, ed era stata già pubblicata a poca distanza da esse (1820), più larga e più varia; il tormento del pensiero più palese; l'espressione più concettosa, qualche volta più dura, qualche volta oscura. Ma vi domina ancora quella sfiducia nel tempo presente in confronto al passato che caratterizza la prima fase del suo pessimismo: quello che è stato definito « pessimismo storico » e che egli appunto con l'incitamento all'azione — confessò, nella dedicatoria alla canzone al Mai, che scriveva perchè non poteva operare: lo scrivere era per lui una forma di azione — intendeva di superare. Perchè la caratteristica del suo pessimismo è pur sempre questa: che egli non vi si acqueta: per essa, pur negando ogni gioia alla vita, egli è stato considerato, ed è, un « maestro di vita ».

Ma quando le *Dieci Canzoni* videro la luce, il suo pessimismo aveva già superato questa fase iniziale basata sulla concezione di una Natura benefica e materna che aveva dato inizialmente la felicità agli uomini, e sul contrasto tra la Natura e la Ragione, il cui influsso li aveva scostati da questa felicità portandoli attraverso la civiltà ad uno stato di barbarie, cioè di decadenza. Questo frutto avvelenato della Ragione, il Leopardi sapeva bene ch'era la conquista del vero; e se la conquista del vero si traduceva in una irrimediabile infelicità, ne conseguiva di necessità che egli, spirito lucido e logico, confinasse tra le illusioni la felicità beata e ignara dell'età dell'oro e dei tempi antichi: la Natura, quindi, non più madre ma matrigna, nemica beffarda degli uomini, o insensibile ai loro mali, armata di quella fredda indifferenza che ne faceva lo strumento di una Divinità ostile, o Divinità ostile essa stessa. Il trapasso a questa nuova concezione, a questo pessimismo più universale e senza limiti nel tempo e senza rimedio, non fu senza oscillazioni e senza pena: elementi che mi sembra subentrino a rendere più faticosa, e quasi a intorbidare, la concezione di alcune tra le *Dieci Canzoni*, ad esempio il *Bruto minore* (dicembre 1821): mentre in altre, — quelle *Per le nozze della sorella Paolina* e *A un vincitor del Pallone* (ottobre-novembre 1821) — domina ancora il dispregio l'« obbrobriosa etade » in cui il poeta era condannato a vivere e la nostalgia dei tempi antichi; in altre — l'*Inno ai Patriarchi* (luglio 1822) e *Alla Primavera* (gennaio 1822) — questa nostalgia trova il suo appagamento nella celebrazione del mito; nell'*Ultimo canto di Saffo* (maggio 1822) l'identità sostanziale tra la condizione della protagonista e la propria suggerisce al Leopardi accenti lirici d'una vigoria non prima raggiunta; infine nella canzone *Alla sua donna* (settembre 1823), dettata a notevole distanza di tempo dalle precedenti, dopo l'intervallo di svaghi mondani e di studi filologici della prima dimora a Roma, è ancora il poeta che parla, e celebra in persona propria la potenza dell'illusione, unico rifugio di chi si senta ferito dalla realtà, che diventa realtà concreta quando alla realtà

che vive fuori di noi si abbia la forza di rinunciare.

Dopo questa canzone, per un lungo intervallo, il Leopardi abbandona di proposito la poesia. È, da principio, la cura dell'edizione bolognese del 1824; poi lo scoraggiamento per la scarsa eco di consensi che incontra quest'edizione, di cui pochi mostrano di avvedersi; poi, più ancora, un bisogno di chiarificazione interiore, che la composizione delle *Operette morali* sodisfa. Del resto, il distacco tra queste limpide prose e l'opera più propriamente e dichiaratamente lirica del Leopardi, è soltanto apparente: egli può riprendere, nella sua prima dimora a Bologna, a scriver versi, ed è l'epistola *A Carlo Pepoli* che pubblica di lì a poco con gli *Idillii* la cui composizione è di tanto anteriore, e che rappresenta, oltre che un « genere » nuovo nella sua lirica, una nuova fase del suo pensiero. Ragionamento in versi piuttosto che poesia, l'epistola manifesta però un dominio della forma più sicuro di quel che il Leopardi aveva dimostrato nelle più recenti Canzoni. Il suo pessimismo vi è totalitario, senza limiti nel tempo e senza rimedio: e pure natura comanda che si reagisca all'infelicità cui tutti i viventi son condannati: per lui, questa reazione consisterà nella ricerca della verità, poichè « conosciuto, ancor che tristo, ha i suoi diletti il vero ».

Questa animosa dichiarazione implica uno stato d'animo tutt'altro che lirico: e infatti, tra per le cure spese per la pubblicazione delle *Operette* e poi per aggiungervi due nuovi dialoghi, e più ancora per la compilazione del commento alle rime del Petrarca, cui si consacrò contro voglia (« il mio amaro Petrarca ») ma con impegno, e per quella delle *Crestomazie,* alle quali attese invece con piena adesione spirituale; e anche, più che tutto, per i malanni, per le angustie, per l'impossibilità in cui si trovò quasi sempre di orientare lo spirito verso un lavoro continuato, il Leopardi sembrò aver abbandonato di nuovo e per sempre la poesia; sembrò esser divenuto altro uomo da quando nella creazione artistica, prima e durante la composizione delle *Operette,* aveva trovato il pieno appagamento. Era, per sè e per gli altri, un filologo ed un filosofo. Anche quando ricordava i suoi versi, s'appuntava su quella ch'era forse la men limpida e la men lirica delle sue liriche, il *Bruto minore,* e diceva: « lì è il mio pensiero ».

Ma tornò alla poesia nell'inizio della primavera del 1828, a Pisa: vi tornò in quello stato quasi di euforia, del quale ho già detto. Vi tornò « con quel *suo* cuore d'una volta », scrisse egli stesso a Paolina: e si riferiva alla malinconia dolce che aveva dettato gli *Idillii,* e all'impeto di creazione al quale aveva ceduto scrivendo nel 1824 le *Operette morali.* Nacquero così alcuni dei suoi capilavori: non tanto *Risorgimento,* anacreontica fresca e chiara, che ha quasi l'andamento di una canzonetta popolare, in cui celebra il nuovo stato d'animo come una riprova della potenza delle illusioni e della possibilità di trovare in esse, anche conoscendole come tali, le ragioni della vita, quanto *A Silvia,* che può essere considerata una cosa perfetta. In questa lirica breve, in cui rivive idealizzata l'immagine di una fanciulla del popolo vagheggiata (o forse appena intraveduta) negli anni della prima giovinezza, un effetto potente è raggiunto con una straordinaria semplicità di mezzi: l'espressione è limpida e, direi, casta; la stessa forma metrica aderisce in pieno all'atteggiarsi del senti-

mento. Con questi due « Canti » — la parola è usata per la prima volta, come ho già rilevato, nell'edizione fiorentina del 1831 in cui essi vedranno la luce — sembra che il Leopardi abbia finalmente conquistato quell'equilibrio interiore che gli ha permesso di ritornare all'arte: mentre il suo pensiero si era avviato, con la composizione delle *Operette,* all'annullamento desolato dell'individuo in un universo preordinato, dalla natura nemica, alla sua infelicità, ora il rifiorire del sentimento sembra dare all'illusione una realtà nuova, e ne fa materia di poesia.

I mesi che seguirono l'inverno di Pisa furono per il Leopardi, s'è veduto, un continuo declinare verso l'abisso della tetra disperazione in cui finì poi per affondare nel periodo della sua ultima dimora a Recanati. Ma il sentimento, risvegliato nella pausa serena di quell'inverno pisano, aveva finito per rifermentare; esso era ridiventato un elemento insopprimibile della sua vita interiore; la sua reazione non sarebbe mancata più: se la malinconia dolce del canto *A Silvia* era superata, lo stato d'animo più tormentato dei canti successivi, dettati appunto a Recanati, non impedisce che essi abbiano la medesima impronta d'immediatezza d'espressione e di potenza evocativa: considerati nel loro insieme essi si collegano agli « idillii », con cui hanno comune il carattere di lirica pura, scevra di preoccupazioni oratorie o espositive: veri gridi dell'anima. Furono infatti chiamati « nuovi idillii »; e sono il frutto maturo della sua arte. Mi riferisco specialmente a *Le Ricordanze* e al *Canto notturno del pastore errante,* cui vanno accostati, per una ragione cronologica, *La quiete dopo la tempesta,* il *Sabato del villaggio,* e, verisimilmente, *Il Passero solitario.* Ne *Le ricordanze* il motivo nostalgico del canto *A Silvia* è ripreso e allargato; ma vi si mescolano i rancori recenti; vi si aggiungono elementi descrittivi d'una straordinaria evidenza: il tutto con una drammaticità, con una schiettezza, con una forza d'espressione che dànno al canto il carattere d'una confessione. E in fondo, il suo fine è sempre lo stesso: l'esaltazione della forza dell'illusione, il « possente error » che abbellisce la vita finchè la domina, che fa rimpiangere il tempo « ancor che tristo », in cui la dominava. Ne *La quiete dopo la tempesta* e nel *Sabato del Villaggio* è celebrata come una gioia, la sola gioia che la « natura cortese » consenta ai mortali, la cessazione di una pena maggiore o l'attesa di una felicità che poi ci sarà negata: in una parola, anche qui, l'illusione. La conclusione è d'una amara ironia: ma anche qui, come nelle *Ricordanze,* il motivo ideologico non inaridisce la vena del poeta: esso è come una lieve sfumatura grigia che ammorbidisce le tinte del quadro, ma non gli toglie nulla della sua potenza descrittiva. *Il passero solitario,* che il Leopardi, pubblicandolo, inserì tra gli *Idillii,* ma che non pubblicò se non molto più tardi, nell'edizione napoletana del 1835, ha molti elementi comuni con questi canti: e il paesaggio recanatese vi è sentito con tanta immediatezza da far ritenere che la sua stesura non sia da protrarsi oltre l'ultima dimora del poeta a Recanati. Ma egli vi parla in persona propria come avrebbe parlato al tempo dei primi *Idillii,* dieci anni prima: col presentimento della nostalgia che avrebbe provato più tardi, di un'esistenza che, mentre la viveva, non gli dava gioia. Lo stesso stato d'animo, delle *Ricordanze,* proiettato in un tempo ormai lontano: espresso con una delicatezza di toni che fanno anche di questo

canto, sia esso un atto di sincerità o una prova di ostentata coerenza sentimentale, un piccolo capolavoro.

Invece nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* l'elemento descrittivo, come tale, è assente: la serie di interrogativi angosciosi con cui il pastore, volgendosi alla luna come a un simbolo visibile della natura indifferente e ostile, manifesta il senso dell'inutilità della vita, trasforma in materia lirica il fondo del pensiero leopardiano; perchè vi si sente uno sgomento, uno scoramento profondo, un bisogno appassionato di pace e di certezza che dànno ai versi del Leopardi un movimento di intensa drammaticità. Questo canto è forse il più alto e possente ch'egli abbia dettato, ed è, come nessun altro, dominato dalla forza del sentimento: il sentimento che, posto di fronte alla concezione negativa della vita e dell'universo, non vi si acquieta.

Dopo la pubblicazione dell'edizione fiorentina del 1831, e dopo un'altra pausa forzata dovuta al graduale affievolirsi delle risorse fisiche e dell'attività intellettuale, il Leopardi ebbe, tra il 1832 e il 1833, un nuovo periodo di fervore lirico. È quello ch'è stato detto il ciclo di « Aspasia »: forse la reazione, vogliono i più, a una sconfitta amorosa che l'umiliava, o piuttosto, come mi sembra, la celebrazione appassionata della più potente delle illusioni che possono permettere ai mortali di superar nel loro intimo l'irrimediabile infelicità della vita; l'amara certezza della sua caducità; il senso dell'abisso morale in cui sprofonda chi non ne sia più sostenuto. I canti di questo ciclo sono il *Pensiero dominante, Amore e morte, Consalvo, Aspasia, A sè stesso.* Sono canti cupi e tragici, di valore e di tono ineguale: il Leopardi vi si analizza quasi con crudeltà, o che parli in persona propria o che filosofeggi o che con una trasposizione felice si identifichi con un suo personaggio, *Consalvo,* un giovane esaltato dal primo bacio di una donna adorata nel momento di morire. Non sono, checchè si sia detto, poesie d'amore: se fossero, il Leopardi avrebbe, tra i poeti d'amore, questa singolarità, di non rivolgersi mai, nelle sue liriche, alla sua donna, di non presentarcela mai viva. Anzi, in *Aspasia,* la sua vendetta contro una « dotta allettatrice » vera o presunta, è appunto questa: di disingannarla affermandole di non aver amato mai lei, ma « l'amorosa idea » di cui il suo apparire non era stato che il pretesto, ma ch'era stata viva nel suo spirito, indipendentemente da lei. Tra i canti di questo ciclo darei il primo posto al più breve, *A sè stesso*: il canto del disincantamento, del fastidio di tutto, della rinunzia a tutto. Fastidio di aver amato, di aver sofferto, di aver « palpitato ». Nulla vale i nostri palpiti: « fango è il mondo ».

Con questa desolata affermazione il ciclo si chiude: e si chiude una fase della vita interiore del Leopardi. La sua poesia successiva è quasi la poesia d'un sopravvissuto. Canti in cui la virtuosità metrica del Leopardi fa le sue prove più raffinate; un'epistola in versi, *Palinodia,* in cui egli maneggia, con un'amarezza che stringe il cuore, la satira; e una lirica delle più famose, *La Ginestra,* di largo respiro e pervasa da un senso di umanità — la ginestra, « fiore del deserto, che s'affaccia sulle pendici del Vesuvio « sterminatore », è quasi un simbolo della solidarietà umana che sola può opporsi alla Natura nemica — che, quasi a malgrado del pessimismo desolato, la riscalda.

Nel complesso, le liriche leopardiane

che ora vanno sotto il nome di *Canti* son trentaquattro componimenti — trentadue editi in vita; i due ultimi (*La ginestra* e *Il tramonto della luna*) postumi — e sette tra frammenti ed esercitazioni che egli aggiunse, per darle in parte sapore di novità, all'edizione definitiva curata nel 1835 a Napoli. Alcuni di questi componimenti in versi sciolti, forma metrica che egli padroneggiò come pochi; due frammenti in terzine, forma in cui s'era esercitato nei primissimi anni; uno in strofette di settenari; i più in strofe di varia misura e di vario schema, di settenari ed endecasillabi variamente alternati, forma desunta dal classico esempio del Petrarca, dalla quale, dandole la libertà di movenze di cui avevano offerto l'esempio il Guidi e il Chiabrera, il Leopardi ottenne effetti nuovi e potenti.

* * *

Parallela ai *Canti* è l'altra grande opera alla quale è più specialmente affidato il nome del Leopardi, la raccoltina di meditate prose filosofiche ch'egli pubblicò nel 1826 col titolo di *Operette morali*. L'uso della prosa in luogo del verso e il carattere filosofico di questo lavoro non devono far pensare a una contrapposizione di esso alla produzione più propriamente lirica. Il Leopardi è poeta quando filosofeggia e non può sottrarsi al peso dei convincimenti negativi che si son maturati nel suo spirito quando canta. È, se altri mai, uno spirito coerente, al quale sarebbe vano chiedere di rinnegare un sol momento qualche cosa di sè: se mai, i due aspetti antitetici della sua personalità intellettuale son costituiti dalla sua attività di filologo e di erudito da una parte, di pensatore e di poeta dall'altra. Nella prima, egli si applicava a problemi ch'erano fuori di lui stesso; vi si applicava qualche volta con pieno abbandono, quasi dimentico di sè, e con gioia — come negli anni della prima giovinezza e nella prima dimora romana —; qualche volta senza adesione spirituale e per fare onore, con diligenza fastidita, a un penoso impegno — come quando attendeva al commento del suo « amaro » Petrarca. Nella seconda, che dunque dovremo considerare come inscindibile, egli si osservava e si interrogava; esprimeva il suo tormento interiore e se ne rendeva ragione.

Fin dal 1820, egli aveva formulato e confessato al Giordani il proposito di scrivere « certe prosette satiriche »; tra il '21 e il '22, con quella coerenza sentimentale ch'è una delle sue caratteristiche più osservabili, dava mano a certi abbozzi con cui tentava di concretare il proposito; nel 1824, dal 19 gennaio al 16 novembre, lo attuò, scrivendo una dopo l'altra, quasi nel medesimo ordine in cui poi le pubblicò, quasi senza correzioni e senza pentimenti, di getto, le venti prose di cui le *Operette* constarono quando videro per la prima volta la luce. L'autografo reca le date: ogni prosa lo tenne occupato pochi giorni, e pochi giorni d'intervallo corsero tra l'una e l'altra. Tutto questo va notato: perchè mentre apparentemente si tratta di prose riunite insieme per pura comodità editoriale ma d'ispirazione diversa e di diverso carattere, in realtà una significativa unità le collega insieme: un problema centrale occupa lo spirito del Leopardi mentre, scrivendole, obbedisce, come ho accennato già, a un bisogno di chiarificazione interiore. Il problema è, in sostanza, quello dei rapporti tra l'uomo e la natura. Noi abbiam veduto già il Leopardi, nelle sue prime Canzoni, accusar l'età in cui viveva di un eccesso di civiltà che

si traduceva in barbarie, e far colpa agli uomini d'essersi allontanati dalla natura sotto l'influenza sinistra della ragione: ma poi, alla concezione di una natura benefica era sottentrata quella d'una natura indifferente o ostile: d'una natura alla quale, per una legge voluta da lei, gli uomini son debitori d'una infelicità che non ha altro riparo che nell'illusione. All'antinomia tra natura e ragione, sottentra in qualche modo l'antinomia tra illusione e realtà: quella, dono di Giove ai mortali per sollevarli dai loro mali; questa, irrimediabilmente nemica senza limiti nel tempo e nello spazio. Per veder chiaro in questa successione di stati d'animo e per giustificarne la continuità come una forma di coerenza morale; per farne insomma la diagnosi con quella coraggiosa e qualche volta crudele lucidità che è una sua caratteristica essenziale, dettò le *Operette.* D'altra parte, non era soltanto un problema speculativo ch'egli si poneva: era un problema pratico. Abbiam notato che l'esercizio delle lettere fu sempre, per il Leopardi, un surrogato dell'azione alla quale si sentiva negato. E l'azione, egli non l'intendeva che intesa al bene degli uomini. Perciò il problema pratico che lo preoccupava era questo: additar loro, nell'immaginazione, nella poesia, nella ricerca del vero, nella gioia dell'azione, nella reciproca solidarietà, nella più potente delle illusioni, l'Amore « figliuolo di Venere celeste », le possibilità di evasione, che pur la Natura consente, dall'infelicità cui son condannati, i mezzi per ridar valore alla vita. Nelle *Operette* sono state distinte tre parti, « come tre ritmi attraverso i quali passa l'anima del Leopardi »: ciascuna di sei dialoghi o prose. La prosa iniziale, la *Storia del genere umano,* abbraccia, come in compendio, tutti i momenti successivi: la finale, il *dialogo di Timandro* e *di Eleandro,* ne dà la giustificazione. Due altre prose il Leopardi aggiunse, dopo la prima edizione, intorno al 1827; due altre intorno al 1832. In queste il suo pessimismo si fa più cupo, senz'altra possibilità di evasione, ormai, che nella morte: tale il tono dell'ultima, il *Dialogo di Tristano e di un amico,* che è tra le cose sue più eloquenti, e in cui si traduce lo stesso stato d'animo che in quel tragico canto *A sè stesso,* dettato nel medesimo torno di tempo. Ciò che comprova una volta di più il parallelismo tra i *Canti* e le *Operette,* e il carattere di dolorosa confessione che anche queste hanno.

* * *

Tra le altre scritture del Leopardi, il primo posto va senza dubbio alle lettere e allo *Zibaldone,* in cui tanta parte della sua anima si rispecchia con una immediatezza che dà spesso a quelle pagine scritte abbandonatamente un valore artistico singolare. Il Leopardi non fu epistolografo fecondo, ma limpidissimo e dove occorreva eloquente: il suo serrato carteggio giovanile col Giordani, le lettere ai fratelli Carlo e Paolina, qualche volta quelle al padre, hanno accenti che giungono al cuore: la lettera dedicatoria agli amici fiorentini dell'edizione dei *Canti* del 1831, è un documento straziante e può stare accanto alle liriche più potenti di quella raccolta. Quanto allo *Zibaldone,* basti ricordare che dal 1817 al 1832, con lunghi intervalli talvolta ma in taluni periodi con insistenza quotidiana, il Leopardi vi raccolse osservazioni filologiche e appunti di varia lettura e osservazioni: ma anche confessioni, ricordi, impressioni, pensieri. Il Leopardi ne trasse appunto, rielaborandoli, quei *Centoundici pensieri* che, pubblicati

postumi, possono esser messi accanto, per la stringata concettosità e per l'acutezza, alle migliori prose delle *Operette*: specialmente ai *Detti memorabili di Filippo Ottonieri,* che costituiscono una delle prose centrali di questa raccolta, e che presentano con essi una significativa affinità.

I *Paralipomeni alla Batracomiomachia,* poemetto satirico in quattro canti in ottave, inspirato, con molta libertà, agli avvenimenti italiani del 1821 e del '31, e i *Nuovi credenti,* satira personale in terzine, van datati alla dimora napoletana del Leopardi, e non aggiungono molto alla sua gloria, ma importano per conoscere i diversi aspetti della sua personalità. Altrettanto si dica dei volgarizzamenti in versi e in prosa: dalla *Batracomiomachia,* cui s'accinse tre volte, dalla « Satira di Simonide contro le donne », alle *Operette morali* di Isocrate; al *Manuale* di Epitteto, a Prodico, a Giorgio Gemisto Pletone; di una contraffazione dello stile trecentesco, pubblicata come di un anonimo, *Il martirio dei SS. Padri;* di numerose prose critiche e articoli filologici. Gli scritti della prima giovinezza non hanno per noi che valore documentario.

GIOVANNI FERRETTI

Manzoni

Nacque a Milano da Pietro Manzoni e Giulia Beccaria — figlia dell'autore del celebre libretto *De' delitti e delle pene* — il 7 marzo 1785. Studiò prima nei collegi dei padri Somaschi di Merate e di Lugano (1791-98), poi nel Collegio Longone, di Milano, tenuto dai Padri Barnabiti (1798-99). Non ebbe il sostegno di una accurata educazione domestica: la madre, separatasi legalmente dal marito sin dal 1792, si recò a vivere a Parigi con Carlo Imbonati, mentre il padre viveva prevalentemente in campagna. Uscito a quindici anni dal Collegio Longone, si trovò presso che abbandonato a se stesso, affidato come era alle cure di una vecchia zia. È impossibile determinare quale importanza avesse sulla sua prima formazione intellettuale e morale la permanenza in collegio: tuttavia si può concludere che se quei primi anni non ebbero grande importanza sugli orientamenti mentali del poeta, favorirono — per certa sua insofferenza di collegiale — gli atteggiamenti giacobineggianti, piuttosto in religione che in politica, della sua prima giovinezza.

Uscito di collegio, visse a Milano — tranne una breve permanenza a Venezia dall'ottobre 1803 al marzo 1804 — sino al 1805, e attraversò un fugace periodo di disorientamento, o traviamento, dal quale valse a trarlo con i suoi ammonimenti anche il Monti, che ne ammirava l'ingegno precoce: ma non è più che un episodio, che nè segna una profonda deviazione nella linea di sviluppo, limpidissima, dello spirito del poeta, nè determinò poi alcuna crisi profonda o significativa di ritrovamento.

Si inizia in questi anni 1800-1805 l'attività letteraria del Manzoni, generalmente improntata al neo-classicismo imperante e sotto la evidente influenza del Monti: ci restano alcuni tentativi di traduzione da Virgilio e da Orazio, alcuni sonetti, il poemetto in tre canti in terzine *Del Trionfo della Libertà* (1801), un'ode (*Qual sulle Cinzie cime,* 1802) il frammento di un'altra (*Alle Muse,* 1803), l'idillio *Adda,* epistola in versi sciolti diretta a V. Monti (1803), quattro *Sermoni,* anch'essi in sciolti (*Amore a Delia,* 1802-1803; *Contro i poetastri,* febbraio 1804; *A Giambattista Pagani,* marzo 1804; *Panegirico a Trimalcione,* fine 1804) e il carme *In morte di Carlo Imbonati* (1805).

Di questi scritti i più importanti sono, per diversi aspetti, il *Trionfo della Libertà,* i *Sermoni,* e il *Carme* per l'Imbonati. In generale non è dato rinvenire in essi vere luci di poesia: assai fiacco ed enfatico il *Trionfo della Libertà,* scritto dopo la pace di Luneville (1801), che intende celebrare il trionfo della libertà sulla superstizione religiosa e sulla tirannide; tutti intrisi di un pugnace pessimismo i *Sermoni,* rivolti, con accento pariniano-gozziano, a deplorare alcuni aspetti della corruzione della società contemporanea; più pacato e alto l'*Imbonati,* carme consolatorio diretto alla madre, per la morte del suo amico (marzo 1805),

ma pur esso di intonazione generalmente parenetica e oratoria piuttosto che poetica.

Più importano questi scritti per cogliere la linea di sviluppo dello spirito e dell'arte manzoniana che è coerentissima. Errerebbe gravemente chi credesse che dopo la cosiddetta conversione religiosa (1810) il Manzoni diventasse tutt'altro uomo e scrittore: la verità è invece che i presupposti dell'uno e dell'altro si possono cogliere agevolmente e lucidamente sin dalla giovinezza. Già c'è in queste opere la tendenza manzoniana a sottrarsi alla confidenza autobiografica, l'attenzione rivolta agli uomini ed alle loro deficienze, l'urgenza del problema morale, e un pessimismo ancora acerbo ma che già urge verso un suo superamento e placamento. E l'espressione già rivela, pur attraverso le sue deficienze e gli echeggiamenti della moda, il bisogno di analisi e di concentrazione psicologica, l'intensità dell'aggettivazione e il disdegno dell'ornato che saranno poi qualità proprie della maggiore opera manzoniana.

Anche in questi anni il Manzoni conobbe, oltre il Monti e il Foscolo, il Cuoco e il Lomonaco, esuli della rivoluzione napoletana del 1799 e apostoli del vichismo, e certamente sentì la loro influenza per le sue idee sulla storia e per la sua formazione d'italiano.

Nell'estate del 1805, il Manzoni si recò a Parigi per raggiungervi la madre desolata per la morte dell'Imbonati, e a Parigi rimase, tranne brevi interruzioni (il 1807 dovè ritornare in Italia per la morte del padre, ma non potè vederlo neppure l'ultima volta), sino al 1810. A Milano fu di nuovo dalla fine del 1807 all'estate del 1808. A Parigi frequentò quel gruppo di pensatori, che furono detti ideologi (i più notevoli furono Cabanis, Destutt de Tracy e Maine de Biran), i quali continuavano e sviluppavano la filosofia di Condillac ed erano piuttosto rivolti, attraverso limpide ed amabili esposizioni, a problemi particolari di psicologia, che ai grandi problemi dell'etica e della gnoseologia, che nella loro assolutezza essi rifiutavano come insolubili. Ivi strinse pure amicizia con lo storico e critico Claudio Fauriel (1772-1844) che conviveva con la vedova del Condorcet, e frequentò il salotto della sorella di quest'ultimo, moglie del Cabanis. È assai difficile determinare quale precisa influenza abbia avuto il soggiorno parigino sul Manzoni, ma si può affermare che esso non segnò una rivoluzione nello spirito del poeta, che già, come si è detto, appare dotato di una salda autonomia sin dalla prima giovinezza, ma certo esso contribuì a sviluppare in lui alcune attitudini intellettuali ed alcuni abiti mentali, che furono suoi propri per tutta la vita, quali la chiarezza e limpidità del ragionamento e l'attitudine alla precisa e approfondita analisi psicologica. Certo quel soggiorno determinò in lui convinzioni in materia di critica e di letteratura, quali l'idea della necessità di una lingua unitaria e viva, e l'altra di una letteratura spontanea, antiaccademica e popolare, che egli derivò principalmente dalle feconde conversazioni col Fauriel, e che saranno poi fondamento della sua salda adesione ai principi letterari ed estetici del romanticismo. In quanto alla religione, certo il deismo degli ideologi dovè primamente acquetare le esigenze religiose non ancora ben mature nello spirito del poeta, e dovè alimentare lo spregio per le superstizioni e il formalismo religioso, che egli aveva già concepito negli anni di collegio e rinsaldato nel clima rivoluzionario milanese.

Ma se l'ideologia valse a soddisfare provvisoriamente le esigenze intellettuali del Manzoni, non poteva certo placare il bisogno, in lui palese sin dalla giovinezza, di indagare più profondamente il mistero e le ragioni della vita. Così potè avvenire che alla fine di quel medesimo soggiorno parigino si realizzasse l'atto più importante della vita del Manzoni: la sua conversione religiosa, e cioè la sua adesione piena e totale al cattolicesimo (1810).

Il 6 febbraio 1808 a Milano egli aveva sposato Enrichetta Blondel, figlia di un banchiere ginevrino, di religione calvinista; ma la moglie, spirito delicato, profondo e ricco di fervore religioso, sotto l'influenza del prete genovese Eustachio Degola, si convertì al cattolicesimo (1809), il battesimo della prima figlia, Giulia, fu fatto secondo il rito cattolico (1809), e ben presto anche il Manzoni fece pubblica adesione al cattolicesimo, e il matrimonio, che era stato celebrato secondo il rito calvinista, fu ricelebrato con rito cattolico il 1810. È assai vivo il dibattito tra i critici — benchè si sia in questi ultimi anni alquanto attenuato — sull'influenza che le dottrine giansenistiche abbiano avuto sulla conversione del Manzoni e sul persistere di quelle in tutta la sua vita religiosa. È certo che in ambienti giansenistici si svolse tutto il processo della conversione del Manzoni, e che giansenista fervente fu lo stesso Degola; ma questo non pare sufficiente ad affermare, come molti ancora oggi fanno, il deciso carattere giansenistico della religiosità manzoniana. Si devono a tal fine tener presenti le dichiarazioni esplicite del poeta, che professò sempre di voler stare entro i più ortodossi limiti della dottrina e dell'insegnamento della chiesa di Roma, e il fatto che il giansenismo è, nel suo fondo, più un modo di sentire la religiosità cattolica che una eresia, (benchè come tale sia stato condannato dalla chiesa). Par lecito perciò poter concludere che il Manzoni, dal punto di vista teologico, non aderì a nessuna delle proposizioni giansenistiche condannate dalla chiesa (quale, ad esempio, quella della Grazia), e che dal giansenismo derivò l'ideale evangelico di una chiesa rivolta soltanto alla sua missione religiosa, il sentimento profondo e commosso della funzione salutare della Redenzione, il senso doloroso, ma sempre raddolcito, della nostra miseria; e, in politica, l'ideale di un papato sciolto da ogni gravame temporale, il che favorì il suo deciso atteggiamento di cattolico liberale, che ebbe poi tanta influenza nella formazione spirituale del nostro Risorgimento.

Quel che è da ritenere sicuro è che la conversione non fu un fatto improvviso, frutto di una folgorante illuminazione del suo spirito, ma il risultato di una meditazione lenta, nutrita di studi, di letture, di conversazioni col Degola: e come si determinò lentamente, così, nella sua sostanza morale, si andrà svolgendo e approfondendo sempre più riccamente anche dopo il 1810. Giacchè la conversione del Manzoni non investe solamente la sua vita religiosa, ma tutto l'orizzonte del suo spirito: importa una concezione ben ferma della vita e del destino dell'uomo, di cui si nutrirà tutta la sua vita futura di uomo e di poeta.

Il 1810, il Manzoni, con la moglie e la madre, ritornò a Milano, dove rimase quasi ininterrottamente (tra il 1819 e 1820 fu per dieci mesi a Parigi, nella speranza di trovar sollievo alle sue sofferenze nervose, che lo travagliarono molto in questi anni) sino al 1827, vivendo più che in città, nella villa di Brusuglio, che la madre aveva ereditato dal-

l'Imbonati. Sono questi gli anni (1810-1827) della più splendida attività del Manzoni, tutta infusa oramai della sua nuova spiritualità religiosa: ultimo scritto anteriore alla conversione è il poemetto di fattura neoclassica *Urania* (1809), in versi sciolti, in cui il poeta esalta l'ufficio civile e consolatore della poesia, così come aveva fatto il Monti nella *Musogonia,* e farà poi il Foscolo nelle *Grazie.* Già i versi, nei quali non mancano accenti di poetica sincerità, sono qua e là infusi di spiritualismo cristiano (come accentuazione cristiana pare dovesse avere un divisato poema sulla *Vaccinazione,* di cui non resta che un breve frammento), ma il poeta scriveva decisamente al Fauriel cui mandava l'*Urania,* che egli si sentiva estraneo a tal maniera di poesia: « J'en ferai — egli afferma a proposito di quei suoi versi — peut-étre de pires, mais je n'en ferai plus comme cela » (lett. del 6 sett. 1809).

Dal 1810 al 1827 il Manzoni compose gli *Inni sacri,* le due tragedie *Il Conte di Carmagnola* e l'*Adelchi,* le poesie storiche (una canzone sugli avvenimenti dell'aprile 1814, il frammento di una canzone su *Il proclama di Rimini,* l'ode *Marzo 1821,* il *Cinque maggio*); la prima e la seconda stesura del grande romanzo, le *Osservazioni sulla morale cattolica,* scritti storici, quale il *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia,* e scritti di estetica e letteratura, quali la *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps, de lieu et d'action dans la tragedie* e la lettera *Sul romanticismo* al Marchese Cesare d'Azeglio, oltre minori scritti di varia natura.

Abbandonata la maniera neoclassica, il Manzoni si schiera decisamente fra i romantici, di cui diviene ben presto il capo riconosciuto; ma egli non intervenne alla polemica classico-romantica, e piuttosto contribuì all'avvento e al trionfo del Romanticismo in Italia con l'esempio della sua opera e con alcuni notevoli scritti teorici. Il romanticismo manzoniano non va però congiunto ad una moda letteraria e neppure fatto discendere dall'adesione alle prescrizioni di una poetica: esso si lega a tutto il sistema di convinzioni ordinatosi nello spirito del poeta dopo la conversione. Il romanticismo gli apparve non solo come il reattivo necessario alla ormai stracca poetica classicistica, ma come il mezzo per l'avvento di una letteratura rivolta a penetrare ed illuminare la umana coscienza, a coglierne e svelarne il mistero e a promuoverne il morale innalzamento.

La formula più comune in cui si può condensare la poetica manzoniana è in un periodo della lettera del *Romanticismo* scritto nel 1821, ma soppresso poi nella edizione del 1871: dovere « la poesia e la letteratura in genere... proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto, l'interessante per mezzo ». A questi principi il Manzoni rimase sostanzialmente fedele per tutta la vita; ma essi non vanno intesi esteriormente, quasi un ritorno all'estetica pedagogica, o peggio un tentativo ibrido di contaminazione di estetica edonistica e pedagogica, ma nel loro significato manzonianamente vero e profondo. Intese il Manzoni sempre la poesia e, com'egli diceva, la letteratura in genere, non come diletto o splendida esercitazione, ma come rivelazione delle verità profonde dell'anima umana; come tale essa non può trovare altra ispirazione che la verità e la verità storica. La storia propriamente detta, secondo il Manzoni, svela i fatti nella loro successione cronologica, nei loro nessi politici e causali, ma la poesia coglie, essa sola,

nei fatti della storia l'eterno ritmo dello spirito e del destino umano e del riproporsi dei problemi eterni della nostra grandezza e della nostra miseria.

Il « vero » manzoniano non è perciò un ritorno alle dispute intorno ai limiti del « vero » e del « verisimile » in arte, che si agitarono nell'antichità e nel Rinascimento, ma un modo particolarissimo e affatto moderno e cristiano di apprezzare l'ufficio della poesia. L'« utilità » della poesia non è, in questo modo di sentire, in un complesso di verità o di insegnamenti che essa possa specificamente fornire, ma nella stessa illuminazione della nostra miseria e del nostro eroismo che batte in ogni ora della nostra storia, quella solenne e quella cotidiana, quella dei potenti e quella degli umili. E l'« interessante » non vuole essere già un invito al ritorno alle dottrine dell'ornato o ad una qualsiasi forma di estetica formalistico-decorativa, ma (dando alla parola una lieve accentuazione francese, oggi per altro diventata comunissima) un richiamo a fare opere che *interessino* gli uomini, non perchè li divertano o li abbaglino con i loro ornamenti esteriori, ma perchè li richiamino e attirino a se medesimi e a quel groviglio di problemi e di interrogativi che ciascuno di noi reca entro di se, e a cui si volge tutto, appena una voce fraterna o profonda ve lo richiami.

Frutto più tardo dell'attività critica del Manzoni è lo scritto *Del Romanzo storico, o in genere de' componimenti misti di storia e di invenzione,* pubblicato il 1845. Il Manzoni nega la possibilità di opere alle quali a parti storiche si alternino o procurino di fondersi parti inventate, e quindi anche la coerenza ed organicità del suo grande romanzo. Ma il Manzoni perdeva di vista il fatto che in un'opera d'arte la storia, quando vi entra, vi sta come elemento artistico e non come mezzo di accertamento di quel vero che egli chiama il *vero storico,* e che, se fa stacco da essa, la colpa non è del genere, ma dell'artista. Il discorso manzoniano importa perciò, più che per la tesi che vi è sostenuta, per alcuni chiarimenti sul concetto della storia e per le pagine che vi si riferiscono alla storia ed alle condizioni del poema epico e della tragedia storica nei tempi moderni.

Sulle grandi linee di questa poetica ci si deve porre per intendere la maggiore opera del Manzoni. A penetrare la quale giova anche tener presente l'opera che costituisce il maggiore sforzo di chiarificazione concettuale dell'ufficio della religione cattolica che il Manzoni abbia esplicitamente compiuto: le *Osservazioni sulla morale cattolica.* Le *Osservazioni* furono pubblicate il 1819: sono un libro di garbatissima polemica con lo storico ginevrino Sismondo de' Sismondi, il quale nell'ultimo volume della sua *Storia delle repubbliche italiane del Medio Evo* (1818) aveva indicato come causa precipua della decadenza spirituale degli italiani, dopo l'epoca dei comuni, l'influenza che sul loro carattere aveva avuto la Chiesa. Il Manzoni che a comporre l'opera fu invitato e frequentemente stimolato da don Luigi Tosi, un pio sacerdote che presso di lui e la sua famiglia continuava le dotte conversazioni iniziate dal Dègola, compose solo la prima parte della sua opera, che uscì appunto il 1819. La seconda non compì mai, e, quando nel 1855 si indusse a ripubblicare l'opera della giovinezza, non aggiunse che una larga appendice al cap. III, che costituisce quasi un trattatello per se stante, rivolto a confutare la dottrina dell'inglese Geremia Bentham, che fondava la mo-

rale sull'utilità. Tuttavia di quella seconda parte si son trovati alcuni capitoli che furono pubblicati dal Bonghi nel 1887 (nel vol. III delle *Opere inedite o rare* di A. Manzoni). Nelle *Osservazioni* il Manzoni si propone di dimostrare che non solo la morale cattolica non fu cagione di corruttela per l'Italia, ma che anzi essa è « la sola morale santa e ragionata in ogni sua parte; che ogni corruttela viene anzi dal trasgredirla, dal non conoscerla, o dall'interpretarla alla rovescia ». Il libro ribatte parte a parte i capi di accusa del Sismondi ed ha perciò andamento analitico e lento: ma più che per la sua efficacia polemica, che in verità è scarsa, giacchè il Sismondi parlava della concreta influenza della chiesa come istituzione storica, e il Manzoni invece difendeva i principi stessi, nel loro valore eterno, della morale cattolica, e più che per il suo valore apologetico, anch'esso non grande per i fini stessi che l'opera si prometteva e per la sua stessa condotta, le *Osservazioni* hanno importanza per l'efficacia chiarificatrice che ebbero sullo spirito del poeta, e perchè rivelano, pur tra molte pagine enfatiche o stancanti, alcuni aspetti eminenti della mente e dell'arte del Manzoni. Dovunque nelle *Osservazioni* è il rigore logico manzoniano, lo sforzo di chiarire razionalmente tutti i principi della fede (neppure il Manzoni, come nessuno dei maggiori spiriti cattolici italiani, ebbe note di misticismo), la pacatezza serena di chi si sente in possesso di una verità irrefutabile, una penetrazione psicologica che prelude alle pagine immortali dei *Promessi Sposi*: senza dire di certi accenni illuminanti che valgono a chiarire la vera natura della religiosità manzoniana.

Gli *Inni sacri* sono cinque, di dodici che il poeta aveva disegnato di scriverne: i primi quattro, *La Risurrezione*, *Il Nome di Maria*, *Il Natale*, *La Passione*, furono composti tra il 1812 e il 1815, l'ultimo, *La Pentecoste*, tra il 1817 e il 1822. Vorrebbero celebrare talune delle principali festività della chiesa cattolica, ma nella loro sostanza ed unità sono una esaltazione dell'opera e della missione della Redenzione: gli *Inni* colgono il momento centrale della nostra storia religiosa, l'ora in cui sulla miseria del mondo discende lo spirito pietoso e consolatore a ristorare la nostra ineluttabile perdizione. In questa somma pietà del divino che scende finalmente a consolare la umana cecità e desolazione doveva essere la ispirazione degli inni, ma essa è ben lontana dal realizzarsi. I ricordi biblici non solo sembrano piuttosto aggregati che fusi, ma danno a tutti — compresa la *Pentecoste* — una costruzione composita più che lucida, complessa più che nitida ed organica. Il tono della grande poesia manzoniana, che è un'accoratezza pensosa e consolata, è più presentito che realizzato negli inni, tranne che nella *Pentecoste*, il più perfetto incomparabilmente dei cinque, dove il senso dell'operare divino e consolatore dello Spirito Santo sulle consuete vicende della nostra vita è reso con perfetto accento nella parte finale, e dove la religiosità appare meno staccata e come calata nel mondo penetrando di sè tutte le particolari figurazioni. Le quali, invece, negli altri inni, sono talvolta soavi o grandiose (la nascita del bambino, l'ascendere degli angeli al cielo del *Natale*; il « tacito reo » e la « Madre immota » della *Passione*; il « marmo inoperoso » e i « mirabili veggenti » della *Risurrezione*; la visita con cui si inizia il *Nome di Maria* e simili altre), ma hanno valore poetico in se, e non si inseriscono in un contesto lirico coerentemente orchestrato.

L'ispirazione manzoniana si approfondisce, quanto più il mistero della nostra vita si rischiara alla luce della sua religiosa necessità di dolore e di redenzione, e quanto più il divino si sente operante dialetticamente nella storia dolorosa del mondo. Già in questo senso un progresso rappresentano le due tragedie, dove dalla pura esaltazione del divino si passa ad una contemplazione della storia umana, già tutta penetrata dei dolorosi interrogativi manzoniani, e tuttavia sentita ancora con pessimismo troppo acerbo e solo raramente consolato. Si può dire che nelle tragedie la consolazione più profonda è solo nella morte, come speranza certa e come sola evasione dalla vita, nella quale non si può che patire. Non l'operare nel mondo è esso stesso forma di redenzione e di consolazione, ma l'attesa fiduciosa dell'ora in cui si è fuori di esso. Non c'è ancora l'eroismo attivo per cui la vita per se stessa acquista un sapore di bellezza, pur in mezzo a tante sciagure, ma come una placata rassegnazione in attesa della morte. Già la vita è consolata, ma non perchè essa stessa è redenzione, ma perchè al suo termine è l'attesa fiduciosa e la certezza di una giustizia infallibile. Questo cammino disegnano idealmente nella storia della ispirazione manzoniana le due tragedie, il *Conte di Carmagnola,* iniziato il 1816, e pubblicato il 1820 e dedicato al Fauriel, e l'*Adelchi,* composto tra il 1820 e il 1822 e pubblicato nel 1822 con una soavissima dedica alla moglie. Il *Conte di Carmagnola* è preceduto da alcune notizie storiche, e l'*Adelchi,* oltre che da notizie storiche, dal citato discorso sopra alcuni punti della storia longobardica, di cui si dirà in seguito. Nel *Conte di Carmagnola* è rappresentato l'urto tra la occhiuta e sospettosa vigilanza della repubblica veneta e la generosità di quel condottiero. Francesco di Bussone, conte di Carmagnola, prima generale di Filippo Maria Visconti, passato poi al servizio dei veneziani, vince, contro i Milanesi, la battaglia di Maclodio (1427), ma, per essersi mostrato troppo benigno coi prigionieri e perchè pare non abbia voluto trarre dalla vittoria tutti i frutti che si potevano, cade in sospetto della repubblica, è richiamato in Venezia, e, benchè innocente, è condannato e giustiziato. Ma l'urto tra la generosità e la lealtà del condottiero e la sospettosità della repubblica non è esso il nucleo della tragedia, e rimane piuttosto all'esterno, quasi sfondo e antefatto, che rappresentazione poetica. I motivi della profonda ispirazione manzoniana, che sono nella pietosa contemplazione delle umane contradizioni piuttosto che nella immediata rappresentazione di esse, non operano interamente nella tragedia, e perciò quel che in essa resta di poeticamente vivo sono soltanto alcuni squarci o motivi: quali la scena del commiato del condottiero dalla moglie e dalla figlia prima della morte, e sopratutto, la figura di Marco, senatore veneziano, amico del Carmagnola, tratto dalle necessità della politica ad abbandonarlo alla sua sorte ingiusta. In Marco l'urto tra le ferree leggi della realtà e il soggettivo anelito di bene e di giustizia genera uno smarrimento, nel quale opera già la commossa pietà manzoniana sopra il nostro crudele destino, e già si avverte l'esigenza di una composizione di quella antinomia, in cui l'anima del poeta si plachi e ritrovi l'accento vero del suo canto.

Per la legge stessa del suo destino poetico, il Manzoni non può arrestarsi, shakespearianamente, alla rappresentazione dei difformi e contraddittori e tortuosi

aspetti dell'anima e delle vicende umane, ma ha bisogno di farvi piovere una luce di razionalità e di consolazione: egli non può rappresentare il dolore del mondo come tale, ma la sua giustificazione e la sua religiosa necessità. Già su questo cammino un gran progresso segna la seconda tragedia, l'*Adelchi,* incomparabilmente superiore alla prima, e non perchè abbia maggior sostanza o coerenza tragica (molto ha nociuto e nuoce all'apprezzamento di queste due opere manzoniane, il pregiudizio, derivante dalla tenace resistenza di un valore sostanziale dei generi letterari, della loro presunta o mancata tragicità), ma perchè già nei maggiori personaggi di essa il sentimento della necessità del dolore umano si interiorizza, onde essi obbediscono, con sublime rassegnazione, al peso di sofferenza cui sono sottomessi. Si sviluppa un tono di elegia e di compianto, e come un rasserenamento solenne nel seno o nella speranza della morte e di Dio, dove il transeunte ha il suo termine estremo, svolgendosi nell'eterno, e dove la speranza, anzi la certezza, nella missione redentrice della provvidenza pone termine a ogni umana ingiustizia, ed acqueta la nostra ansia di gaudio e di serenità. Nell'*Adelchi* è rappresentata la fine della dominazione longobardica in Italia: Carlo Magno intima a Desiderio di restituire le terre tolte al papa Adriano, ed al rifiuto sdegnoso del re longobardo muove in armi contro di lui. Quando il re Franco dispera ormai di vincere, il diacono Martino gli indica una via segreta per la quale egli potrà cogliere alle spalle i longobardi. Carlo, mercè cotesto ausilio della provvidenza, e aiutato altresì dalle numerose defezioni dei longobardi, può sconfiggere i suoi nemici, impadronirsi del loro regno, prender prigioniero Desiderio e veder morire innanzi a se il suo più pericoloso nemico, Adelchi. I maggiori personaggi poetici della tragedia non sono Carlo e Desiderio, l'uno, il primo, troppo ambiziosamente e meccanicamente adorno di una sua missione religiosa e troppo sentenzioso e freddo, l'altro non privo di vigore nella rappresentazione dei suoi barbarici impulsi; nè vera luce di poesia hanno i personaggi minori, tra i quali il soldato Svarto, bruciato dall'ambizione, la quale gli dà una straordinaria energia nella serie dei suoi tradimenti. L'alta poesia della tragedia è nel racconto del diacono Martino, nel quale al senso grandioso delle solitudini montane si congiunge una fede abbandonata nell'opera della provvidenza; e, sopratutto, nei due personaggi di Ermengarda e di Adelchi. Ermengarda, ripudiata da Carlo Magno, serra nel cuore pudico intatto l'amore pel marito, e quando apprende le nuove nozze del suo sposo, già disfatta da una pena invincibile, perisce in un trepido abbandono in Dio; Adelchi tratto in una guerra, di cui egli sente l'ingiustizia, e testimone della tragica rovina della sua gente, ritrova nel momento della morte un senso di lontananza solenne dalle umane vicende, di cui è stato attore e vittima, e discopre nella realtà una legge di dolore e di ferrea ingiustizia, contro cui non ripugna o si ribella, ma a cui si piega nel supremo conforto e sfinimento del morire. Il dolore nella tragedia non urge e preme, e non travolge cuori che gli si oppongono, ma distrugge anime già disposte e rassegnate a patirlo. Nei cuori delle due creature esso già sta come forza ineluttabile e accettata, già come segno di un destino accolto o presentito come necessità: siamo già sulla grande linea della ispirazione manzoniana.

Dal punto di vista formale, le due tragedie infrangono deliberatamente le unità di tempo e di luogo, sono in cinque atti di endecasillabi sciolti, e introducono un elemento assolutamente originale: i cori; uno nel *Carmagnola,* alla fine del secondo atto, due nell'*Adelchi,* alla fine del terzo atto e nel corso del quarto. I cori sono brani lirici, i quali non hanno però l'ufficio della tragedia greca, quasi personaggi più o meno vicini all'azione, ma sono come un cantuccio in cui il poeta si pone per commentare liricamente la vicenda che viene rappresentando. Dei tre cori, il primo trae occasione dalla battaglia di Maclodio e lamenta le lotte fratricide degli italiani; il secondo dalle lotte tra i longobardi e i franchi, e commisera la sorte degli italiani, illusi che un nuovo signore possa recare loro la salvezza, mentre il vero è che un nuovo signore si unisce all'antico a soggiogare i dominati; il terzo compiange il destino doloroso di Ermengarda moribonda. I primi due sono tra le liriche patriottiche più grandi d'Italia, avvivate da una commossa eloquenza, l'ultimo, incomparabilmente più alto, svolge in un solenne compianto lo strazio di Ermengarda e lo sviluppa e lo mena a compimento liricamente: il destino della eroina appare come necessità, perchè essa si riscatti dal peso della sciagura che pesa sulla sua stirpe sopraffattrice, e, sopratutto, perchè attraverso quella via la sventura appaia giustificata e consolata. Il concetto della « provida sventura » che apparve la ragione ideale del coro, non è esso stesso il sostegno della sua ispirazione, ma anzi in quel che ha di meccanico, l'ultimo filo da cui è ancora rattenuta la poesia manzoniana per liberarsi in una accettazione della sventura come universale necessità del vivere e non già come castigo e compenso di una Provvidenza giustiziera: per fortuna l'intonazione generale del coro trascende già di gran lunga quella sua impostazione concettuale.

Delle poesie storiche, cospicui documenti della pietà patria del poeta sono la canzone per l'aprile 1814 — rimastaci nello stato di abbozzo o di primo getto — scritta quando i lombardi avevano fiducia che dopo la cacciata dei francesi potesse costituirsi un libero regno italico; il frammento pel *Proclama di Rimini,* composto in occasione del messaggio di indipendenza inviato agli italiani da Gioacchino Murat (30 marzo 1815); l'ode *Marzo 1821,* nella quale il sentimento nazionale è già sorretto, manzonianamente, dalla coscienza del diritto e dalla certezza della giustizia provvidenziale. Ma altissima poesia è l'ode *Il Cinque maggio,* scritta in occasione della morte di Napoleone I. Più che la epica rappresentazione delle gesta dell'eroe, importa la commossa meditazione sul suo destino che penetra tutto il componimento: sopra l'alternarsi tragico della sua grandezza e della sua miseria, l'eroe, menato alla disperazione dall'inesplicabilità del suo destino, ritrova la luce della fede che lo mena alla contemplazione dell'eterno. In cospetto di quest'ultimo l'attualità della sua sofferenza appare come un'esemplazione grandiosa, ma pur sempre particolare e transeunte, dall'eterno ritmo di sofferenza e di gaudio, in cui è la legge medesima del vivere, e l'eroe si placa, avviato ai floridi sentieri della speranza, dov'è silenzio e tenebre la gloria che passò. Dopo i frammenti dell'*Adelchi,* nel *Cinque maggio* la poesia manzoniana svela pienamente, per la prima volta, le sue vere sorgenti di ispi-

razione e la sua straordinaria energia creatrice.

La ispirazione del Manzoni appare nella sua fulgida maturità nei *Promessi sposi*, uno dei vertici più alti della poesia di tutti i tempi. I *Promessi sposi* sono un romanzo storico, che si riferisce agli anni 1628-30, durante la dominazione spagnola nel milanese, ed esteriormente seguono l'indirizzo narrativo messo in voga dall'inglese Walter Scott. Ma nel Manzoni la storia non è, come nei romanzi dello Scott e dei suoi imitatori, pura curiosità o elemento fantastico e fantasioso, ma, come si è detto, il fondamento stesso del *vero* e lo spettacolo eterno del nostro destino nel suo concreto attuarsi. Del grande romanzo esistono due stesure: la prima, che aveva il titolo di *Sposi promessi*, composta tra il 24 aprile 1821 e il 17 settembre 1823, e pubblicata solo recentemente, era notevolmente diversa, e, poeticamente, di gran lunga inferiore alla stesura definitiva, la quale fu pubblicata tra il 1825 e il 1827, in tre volumi, col titolo glorioso *I Promessi Sposi*. Senonchè il poeta, dopo la prima edizione, sottopose il romanzo ad un lunghissimo lavoro di revisione, prevalentemente linguistico, per liberarlo da ogni lombardismo e intonarlo all'uso fiorentino. La seconda e definitiva edizione dei *Promessi Sposi*, che è quella che noi leggiamo, fu pubblicata tra il 1840 e il 1842. Il romanzo narra le vicende di due umili giovani del contado di Lecco, Renzo Tramaglino e Lucia Mondella. Promessi sposi, essi vedono le loro nozze impedite dalla soperchieria di un signorotto, Don Rodrigo, e dalla pavidità di un curato, Don Abbondio. Le piccole vicende dei due giovani si intrecciano con quelle più grandi della guerra dei trent'anni e dei riflessi di essa in Italia, dall'assedio di Casale alla discesa dei Lanzichenecchi e alla terribile peste del 1630 e si concludono infine col loro matrimonio, consacrato proprio da Don Abbondio.

Quando Alessandro Manzoni si pose a comporre il suo romanzo era pervenuto alla maturità del suo genio: in questo senso, tutte le opere precedenti si devono considerare come momenti successivi e come i modi di liberazione e di purificazione di una ispirazione quanto mai complessa e profonda; tutte, anche gli *Sposi promessi*, che vanno intesi, anzi, come il documento attraverso il quale più chiaramente può cogliersi lo sforzo di conquista della poesia manzoniana in quegli anni meravigliosi 1821-1825. Se l'ispirazione manzoniana è, come si è visto, nel sentimento sempre più approfondito della necessità del nostro patire, se il canto del poeta si fa più libero e più ricco di risonanze non lì dove esalti la pura opera della provvidenza, o dove deplori la miseria del cuore umano e si arresti smarrito dinanzi alle sue contradizioni e perversioni, e se cotesta ispirazione si rivela in un fraterno e commosso sentimento del reale, senza debolezza ma senza astrattezze, essa si dispiega a pieno nel romanzo, che è, in situazioni storiche e psicologiche affatto concrete, una rappresentazione della realtà umana contemplata col sentimento doloroso ma confortato della necessità provvidenziale ed eroica delle sue contradizioni.

Ogni interpetrazione perciò che procuri di rinvenire un protagonista nel romanzo — siano essi i due sposi, sia la Provvidenza, sia il seicento milanese — è necessariamente unilaterale e fallace: come in ogni grandissima opera d'arte i protagonisti sono nel romanzo tutti e insieme nessuno: il protagonista

è il moto stesso del sentimento con cui il poeta avvolge le sue creature, dalle più grandi alle più umili, è quel sentimento stesso della vita di cui appaiono penetrati e infusi non soltanto le creature viventi, ma anche il paesaggio e le vicende storiche. I *Promessi sposi* sono, dopo il capolavoro di Dante e il *Decameron,* una sorta di commedia umana, ad intendere la quale non deve ingannarci l'unità del racconto, l'aggruppamento gerarchico dei personaggi, e l'ordinamento continuato e ciclico delle vicende.

Deriva da ciò la impressione ferma e inconfondibile che produce la lettura del romanzo, come di una luce che piova uguale su tutte le cose e su tutte le creature, e tutto unifichi in una particolarissima armonia tonale. Armonia placida e solenne che deriva non solo da una particolare intelligenza del mondo, ma anche dal commosso sentimento della necessità del suo essere ed attuarsi. La speranza non è soltanto fuori della vita, ma la redenzione si prepara e si compie proprio nel corso di questa nostra esistenza, il cui dolore perciò non è mai senza consolazione, e il cui patire non è mai senza dignità e conforto.

Questo sentimento, che vive dovunque, si dispiega però nel romanzo con una straordinaria varietà di accenti, ma sempre entro i limiti che la sua stessa natura impone. È perciò che sono estranei ad esso i toni tragici — se la tragedia designa gli urti irrisolubili o inesplicabili delle umane contradizioni — quelli idillici, la satira velenosa o il riso spassoso e boccaccevole, la gioia della pura visibilità descrittiva o l'anelito nostalgico verso l'ideale, staccato dal mondo e irraggiungibile. L'oscillazione dell'ispirazione manzoniana va, nel suo concreto attuarsi, dal compianto solenne all'ironia e all'umorismo: dalla rappresentazione di Don Abbondio e delle mille figure che gli fanno idealmente corteggio — fra Fazio, fra Galdino, Perpetua, donna Prassede, don Ferrante, il sarto, ecc. — alle vaste e stupende dipinture dei flagelli che si abbattono sulle terre della vicenda: la carestia, la discesa dei lanzichenecchi, la pestilenza. Al centro sta la rappresentazione dei personaggi, nei quali la pena e la grazia del vivere opera con la luce di una accettazione, in vario grado consapevole, della sua legge in nome della fede — Agnese, Renzo, Lucia, Fra Cristoforo, il Cardinal Borromeo — e di quelli che, per converso, vivono nell'oscuro delle passioni rapaci o delle ambizioni mondane — don Rodrigo, il conte Attilio, il conte zio, i politici in genere, Gertrude. In uno di essi infine il diagramma dell'esistenza si sviluppa dall'oblio nelle passioni sopraffattrici del mondo al rapimento nella consolazione della fede: l'Innominato.

La fantasia del poeta individua con lucidissimo disegno, pur dentro i generali motivi sommariamente indicati, tutte le sue creature. Nel mondo dell'ironia e del comico campeggia don Abbondio, l'eroe della paura e dell'egoismo: don Abbondio non riesce a rendersi conto dell'esistenza degli altri e delle esigenze della realtà, se non in quanto e per il fatto che turbino l'ordine della sua vita, e il suo egoismo è così candido che se ne sviluppa una logica assurda ma perfettamente conseguente, che il Manzoni si compiace di seguire in tutti i suoi avvolgimenti, donde il comico e l'ironia più saporosa. Ma accanto a don Abbondio ecco Perpetua, la zitellona chiacchierona e aggressiva, il cui buon senso soverchia spesso la tremenda logica della paura

del suo padrone; donna Pressede, l'eroina — come essa crede — del bene, solo che per *bene* intende quello soltanto che le suggerisce la sua non troppo illuminata testa; don Ferrante, l'eroe della vacua cultura seicentesca, che infila i suoi bravi sillogismi per dimostrare che la peste deriva dagli influssi degli astri, e muore del flagello, prendendosela con le stelle, come un'eroe di Metastasio; il sarto, ingenuo uomo invanito delle sue piccole velleità letterarie, e mille altri. L'ironia, in coerenza con l'ispirazione e il tono del romanzo, non ha mai nulla di aspro o di risentito: è sorriso che al massimo si libera in una sorte di letizia maliziosa, ma più spesso vibra di un sottile accento di pietà o di compatimento e diffonde per tutto un fraterno ed umile sentimento della vita, che allarga, senza fiaccare la nostra energia morale, i limiti della nostra umana comprensione.

Questo sentimento della vita, che pur vibra nella sorridente pietà dell'ironia e che genera la comicità manzoniana, si dispiega più largo nella rappresentazione delle sciagure collettive: e non tanto nelle scene della carestia, (dove esso si rivela piuttosto nel disegno di taluni paesaggi malinconici), le quali si incentrano nel tumulto di S. Martino, grandiosa composizione, nella quale i motivi meditativi si intracciano con una così sorridente ed ironica rappresentazione delle aberrazioni della folla, che danno luogo ad una particolarissima forma di eroicomico o tragicomico; non tanto nella narrazione della discesa dei lanzichenecchi, la quale, pur nella sua austera tristezza, è temperata da alcuni accenni comici (specie quelli che si riferiscono a Don Abbondio) o attenuata dal bisogno, talora un po' troppo staccato, della disamina storica; quanto nella descrizione della peste, uno dei vertici sublimi del romanzo: pochissime pagine, in tutta la nostra letteratura, possono reggere il confronto con quelle che narrano il viaggio di Renzo dentro Milano desolata dal flagello, tanto la pietà è profonda nella sua compostezza, tanto quell'orrenda sciagura, attraverso la contemplazione del poeta, si innalza a simbolo del nostro ineluttabile soffrire, dove si discoprono le piaghe del nostro egoismo, ma pure gli incanti della nostra eroica obbedienza alle leggi del bene e dell'amore. Il sentimento manzoniano, che parla col suo tono singolare nelle individuate creature del romanzo, ed è come rattenuto entro i limiti umani che ognuna d'esse esprime, qui si libera in una coralità solenne e religiosa e raggiunge il suo estremo accento di purezza e di intensità. Lottano, pregano, piangono, travolgono, muoiono — intrecciando le loro vicende con quelle degli avvenimenti storici — le mille dolci e tristi, grandi e umili creature del romanzo, nelle quali si esprime, fuori della epica coralità e fuori dall'alone del comico, la multanime scena del mondo manzoniano. Agnese, tutta tuffata nella realtà quotidiana e nella quale la fede è un presupposto più che un alimento profondo; Renzo, onesto ed energico, sorretto da una sua quadrata logica di montanaro, nel quale la fede opera come freno, lenimento, speranza, temperando i suoi imperiosi moti vitali, piuttosto che come norma di vita, più nelle sue prescrizioni — accettate con sincerità e calore — che come legge; Lucia, perfettissima creatura femminile, fatta di dolcezza, di soavità casta, di amore contenuto e tenace, nella cui innocenza la fede splende come luce costante, come legge, non solo accettata ma voluta e operante come consolazione; fra Cristoforo nel

quale il dramma della cristiana umiltà si celebra tra il riluttare di una generosità ardente, pugnace, aggressiva, insofferente di ingiustizia, e l'imposizione — fatta dall'anima a se medesima, come missione religiosa e come espiazione — di una norma di sopportazione, di sommissione, di sacrificio fino alla morte; il cardinal Borromeo, nel quale l'operosa coscienza cristiana, se pure talvolta esorbita in una eloquenza leggermente enfatica, raggiunge il vertice della sua consapevolezza. E coscienza cristiana e fede religiosa nel romanzo non importano per il loro valore confessionale, parenetico o altrimenti suasivo, ma sono il simbolo, o, se si voglia, la concreta forma che assume il sentimento manzoniano della vita. Perciò queste creature — e le altre minori di cui qui non si può far cenno — così palesemente tocche e dominate dalla fede, esprimono più immediatamente e più intuitivamente l'ideale della vita del Manzoni e la sorgente della sua ispirazione.

Nelle altre, quelle nelle quali la fede è una consuetudine esteriore o è affatto assente, (e non già si intende, per miscredenza, ma per l'oscurarsi di quel sentimento della vita che essa simboleggia: don Rodrigo, il conte zio e simili sono cristiani e cattolici e intanto non hanno la fede manzoniana), tutte calate nel mondo e smarrite dietro le passioni, il sentimento manzoniano opera o in certi scorci sinistri (don Rodrigo appestato, la morte di Attilio e del Griso, la descrizione dei bravi e simili), o nella gravità del tono pensoso e dolente (la monaca di Monza) o, di nuovo, nel comico (Azzeccagarbugli, il Conte zio) o nella satira (la rappresentazione dei politici), o in certa accoratezza sospesa e meditabonda, quale appare nel ritratto dell'Innominato prima della conversione.

In tutto questo mondo ricchissimo, di cui qui non si son potuti indicare che solo alcuni aspetti sommariamente, si dispiegano le particolari virtù del genio manzoniano, che sono nella straordinaria capacità di introspezione e di analisi psicologica, nella tonalità media del disegno e del colorito, che rifugge dagli eccessi della veridicità corpulenta e del sublime, nella riposata fermezza dello sguardo che tutto coglie e dispiega, non a tocchi grandiosi e scabri, come Dante, ma con una intensità pacata e sovrana, che fruga in ogni angolo del cuore e si snoda attraverso vicende particolari e fatti storici, pagine descrittive e ritratti: il che genera un procedere riposato e familiare, che solo agli stolti potrebbe sembrare lentezza analitica o tendenza alla digressione e alla dispersione.

Oltre che al disegno perfetto dei personaggi e della vicenda i *Promessi sposi* riescono ad una rappresentazione mirabile, ed anche storicamente reale, del seicento milanese e italiano in genere. Tuttavia non bisogna esagerare sia sugli intenti politici, sia su quelli polemici che il Manzoni si sarebbe ripromesso da una simile rappresentazione: nè il Manzoni sfigurò la sua interpretazione per la pretesa di adombrare nel Seicento la condizione del milanese sotto gli austriaci, e per far servire il suo romanzo ai fini della propaganda nazionale, nè — come insiste troppo e troppo fuori luogo certa critica recente — si lasciò trascinare da un tal quale risentimento polemico contro la corruzione e le perversioni del Seicento, risentimento promosso dalla sua pretesa incapacità ad intendere la storia e a giustificarla. Nel seicento milanese il Manzoni non scorge che un momento

dell'eterno dramma umano di miserie e di grandezze, di peccato e di redenzione, e in quella rappresentazione — come in ogni altra che egli avesse scelto — al poeta preme più quel che essa simboleggia dell'eterno ritmo del mondo che quel che essa possa voler dire nei confronti di un rigido criterio moralistico o politico.

Se i *Promessi sposi* sono, nel loro complesso, opera di poesia delle più perfette e compatte, questo non vuol dire che non abbiano pure le loro parti oscure: e sono lì dove, soppraffatta l'ispirazione fondamentale, rispunta l'antico e mai domo risentimento moralistico, dove appare un'enfasi religiosa e cattolica un po' astratta, dove — in qualche pagina storica, come in quelle sulle origini della peste — il gusto del ricercatore e dell'evocatore delle patrie memorie soverchia, e in minori altre parti che qui non mette conto indicare. Ma questo non infrange la unità artistica del romanzo, tanto che si possa parlare di esso, come taluno ha fatto, di opera discontinua, nella quale la poesia sorga a sprazzi, liberandosi a fatica dalle sopraffazioni moralistiche e parenetiche. Nè poi si può accogliere l'opinione che i *Promessi sposi* siano piuttosto opera di alta forza suasiva e morale, che di poesia, opera di oratoria più che lirica, perchè tale affermazione sorge dall'equivoco di assumere il sentimento del reale manzoniano piuttosto che come una *forma di poesia,* come una specifica adesione ad una specifica fede religiosa, e dal volere intendere, in questo caso, la virtù formante della poesia fuori della concezione della vita di cui essa necessariamente si nutre. Nè possono accogliersi altri ingegnosi tentativi di rinvenire l'unità dei *Promessi sposi* in un nesso storico-parenetico-poetico; nella quale soluzione se il dibattito è acutamente riprospettato, non è però sostanzialmente risolto.

I *Promessi sposi* oltre che per il loro valore di poesia segnano una data fondamentale nella storia della lingua italiana: dopo il grande romanzo prevalse, e domina tuttora, l'indirizzo che si disse appunto manzoniano, e cioè la tendenza a sopprimere l'*hiatus* tra lingua scritta e lingua parlata, la liberazione da ogni impaccio accademico e classicheggiante, la conformazione della lingua letteraria ad un tipo di linguaggio vivo, sciolto e libero.

Dopo il glorioso periodo 1810-1825 può dirsi che la poesia manzoniana taccia affatto: gli altri decenni della vita del poeta furono dedicati a meditazioni filosofiche e a studi linguistici e storici. Il fatto intellettualmente più importante della sua restante vita fu la conoscenza e l'amicizia col filosofo roveretano Antonio Rosmini (1797-1855) che il Manzoni venerò come un maestro. I due grandi si conobbero il 1826, ma la loro amicizia si fece intima solo alcuni anni più tardi, e divenne dimestichezza quasi quotidiana, quando il Manzoni tra il 1848 e il 1851 dimorò prevalentemente a Lesa, sul lago Maggiore, vicino al suo amico. Sotto l'influenza del Rosmini, il Manzoni, che stentò a lungo ad accogliere l'idea rosminiana dell'Essere, ma che poi ne fu illuminato fino al punto che della filosofia del roveretano fece un fervido elogio nel dialogo *Dell'invenzione,* compì quella che fu chiamata la sua seconda conversione, e cioè la conversione filosofica: rifiutò ogni residuo del sensismo ed operò una più profonda conciliazione tra la fede e la ragione. Rosmini dette insomma un saldo sostegno teorico ed una piena giustificazione speculativa alle

idee professate sin qui dal Manzoni prevalentemente in nome di una fede e di una morale religiosa.

Il 1827 il Manzoni si recò a Firenze per iniziare la revisione del suo romanzo, vi conobbe molti scrittori, tra i quali il Giusti, il Capponi, il Leopardi, e frequentò il gabinetto del Vieusseux. Pochi sono, di poi, i momenti della vita del Manzoni che interessano il biografo: importa sopratutto ricordare qual sia stato il suo contributo alla causa della redenzione nazionale. Patriota grande e fervido, il Manzoni non prese parte direttamente ai moti del Risorgimento, ma all'ideale dell'unità e libertà d'Italia tenne fede con fermezza e coerenza meravigliose. Di tendenze piuttosto radicali sino a prima del quarantotto, riconobbe poi la necessità dell'unificazione italiana sotto la dinastia sabauda; cattolico, intese la necessità della unione di Roma all'Italia, e non fece mai mistero della sua convinzione che fosse necessario e giovevole al pontefice la fine del potere temporale; vissuto in territorio sottoposto all'Austria, non un suo gesto potè mai essere interpetrato come riconoscimento di quel dominio; rifiutò tutte le onorificenze che l'Austria gli offrì; il 1848 mandò i suoi figli a combattere sulle barricate durante le cinque giornate, e, nonostante che uno di essi fosse in mano agli austriaci, firmò l'indirizzo con cui si chiedeva a Carlo Alberto l'intervento in Lombardia; il 1858, gravemente ammalato, rifiutò di ricevere la visita dell'arciduca Massimiliano. Il 1861, dopo la sua nomina a senatore (1860), partecipò alla seduta del primo parlamento italiano, a Torino, in cui si proclamò Roma capitale d'Italia, e il 1864, benchè quasi ottantenne, volle recarsi a Torino per votare il trasferimento della capitale a Firenze, quale primo passo verso Roma. Infine il 1872, accettò la cittadinanza onoraria di Roma. Si spense, assai vecchio, il 22 maggio 1873, ma provato profondamente dai dolori: perdette la prima moglie il 1833, la seconda, Teresa Borri Stampa, il 1861, e cinque degli otto figli natigli da Enrichetta; gli premorirono i suoi amici migliori, il Fauriel, il Grossi, il Visconti, il Rosmini. Tuttavia la fede fermissima valse a fargli sopportare con rassegnazione tutte le sue terrene sciagure.

Degli studi storici del Manzoni il miglior frutto è costituito dal *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia,* pubblicato, come si è detto, il 1822 con la prima edizione dell'*Adelchi.* Il discorso inizia la storiografia neoguelfa in Italia, quella cioè che, contrariamente alla tradizione machiavellica, sostenne che non solo il papato non avesse costituito l'elemento negativo per il formarsi di uno stato unitario in Italia, ma che anzi esso, nello sfacelo politico della nazione, fosse stato l'unico elemento atto a preservarne ed a mantenerne uniti gli elementi vitali di romana tradizione e di cultura. In coerenza con questo indirizzo il Manzoni dimostra che è errato ritenere che il papato abbia impedito la fusione tra italiani e longobardi, giacchè il vero è che i longobardi rimasero sempre in Italia come conquistatori e dominatori e ridussero in condizioni di *aldi* o semiliberi gli italiani, che non trovarono che nel papato il principio e la forza della loro conservazione. Così la difesa che nel discorso è fatta di Papa Adriano contro Desiderio è insieme la difesa della missione storica del papato in Italia.

Più fiacche le altre due opere storiche, la *Storia della Colonna Infame,* e il

saggio comparativo su *La Rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione del 1859*. La prima, compiuta già il 1829 e pubblicata poi, corretta e rimaneggiata, in appendice alla 2ª edizione del romanzo (1842), è una disamina del processo di alcuni pretesi untori della peste del 1630, atrocemente condannati e giustiziati. Il Manzoni dimostra come i giudici cedettero per viltà o dappocaggine ai pregiudizi del loro tempo, piuttosto che alla imposizione della logica e della coscienza, giacchè, anche tenute presenti le credenze del secolo, dal processo emergevano circostanze a discolpa degli untori, che i giudici non riuscirono, come era loro dovere, a vedere.

Nel saggio comparativo, di cui la sola parte restataci fu pubblicata il 1889, il Manzoni si proponeva di dimostrare che mentre la rivoluzione francese fu priva, nel suo sviluppo, di giustificazione giuridica, quella italiana, fu legittimamente fondata sulla giustizia: ma questa seconda parte, riferentesi all'Italia, manca affatto.

E' durata vivace, in anni recenti, tra i critici, la polemica intorno al valore del Manzoni come storico, oggi notevolmente attenuatasi, come quella intorno alla vita religiosa. Certo il Manzoni non ebbe grandi doti di storico, e, specie in queste due ultime opere, cedette a pregiudizi di natura moralistica e giuridica, che gli impedirono di intendere la storia come svolgimento e di giustificarne logicamente tutti gli atteggiamenti, in coerenza coi tempi e con le condizioni degli spiriti in cui essa si sviluppa. Ma questo non induce a concludere che egli avesse mentalità antistorica, di derivazione volteriana e illuministica: il moralismo storico manzoniano deve invece ritenersi come l'impoverirsi di quella più alta e sola intelligenza storica che gli era consentita dalla sua natura, e che si dispiega come giustificazione e accettazione della realtà nelle sue opere di poesia.

Al problema della lingua italiana, il Manzoni dedicò lunghi studi dagli anni maturi sino alla vecchiezza. La meditazione intorno al più generale problema della natura del linguaggio favorì il suo definitivo distacco dai residui del sensismo e accelerò la conversione filosofica. Agli studi linguistici deve ricollegarsi il dialogo *Dell'invenzione,* pubblicato il 1850, nel quale è l'elogio della dottrina gnoseologica del Rosmini, ad accoglier la quale avevano menato il poeta appunto gli studi sulla lingua, e l'affermazione che l'artista non *crea,* ma *invenit, trova,* e che quindi l'oggetto della sua invenzione « era, prima che lui ci facesse sopra la sua operazione ». Gli altri sparsi scritti manzoniani, taluni dei quali composti sin dal 1830 circa — oltre a lettere e postille a opere grammaticali, filosofiche e lessicali anche anteriori —, dovevano far parte di un divisato libro *Della lingua italiana,* che il poeta non compì mai e che doveva constare di tre parti: la prima doveva affrontare il problema della natura del linguaggio, la seconda definire quale dovesse essere la vera lingua italiana e la terza chiarire quali effetti e fini letterari e civili si dovesse proporre la lingua unitaria. Molti importanti frammenti, o abbozzi, o scritture preparatorie di questo libro sono ancora inediti. I principali scritti intorno alla lingua già pubblicati, quasi tutti occasionali ed estranei al progettato libro, sono: 1) la lettera a Giacinto Carena *Sulla lingua italiana* (1846), 2) la relazione al Ministro Broglio, che di ciò aveva incaricata una commissione presieduta dal Manzoni, *Dell'unità della lingua italiana e dei mezzi*

di diffonderla (1868), 3) l'*Appendice* (1869) alla relazione suddetta, 4) la lettera a Ruggiero Bonghi *Intorno al libro « De vulgari eloquio » di Dante* (1868), 5) la lettera *Intorno al vocabolario* al medesimo (1868), 6) la *Lettera al Casanova* (1871). Infine, il 1923, fu pubblicato da Domenico Buferetti un trattatello, nato certamente come parte, o, meglio, come sviluppo particolare del progettato libro sulla lingua, col titolo, imposto dall'editore, *Sentir Messa,* la cui composizione è da porre intorno al 1836. Al problema fondamentale quale dovesse essere la lingua letteraria d'Italia il Manzoni rispose, dopo altre soluzioni successivamente abbandonate, indicando come lingua unitaria quello dell'uso vivo dei ben parlanti fiorentini. Tuttavia egli non escludeva che, occorrendo, ci si potesse valere di parole derivanti da altri dialetti toscani o italiani, e tratte anche da lingua straniere. Più che pel suo valore teorico, la dottrina manzoniana della lingua ha importanza per aver battuto in breccia i residui dell'accademismo linguistico, del bembismo e del purismo; per aver provveduto, nel modo più appropriato, alla esigenza, fattasi assai urgente dopo l'unità nazionale, di indicare all'Italia un modello di lingua viva e ben sorretta da una nobile tradizione, per avere agitato e sentito un problema che non è di pura ricerca glottologica, giacchè in esso palpita e si ripropone in una sua fase decisiva la più viva e tenace tradizione di unità ideale che l'Italia abbia avuto nei secoli: in tal guisa Alessandro Manzoni contribuiva potentemente a determinare la unità della cultura e della lingua d'Italia, dopo di averne promossa con tutte le forze la unificazione politica.

Quel che si è detto può dar la misura della personalità di A. Manzoni poeta, pensatore, patriota. Ma non bisogna dimenticare l'uomo, sebbene il Manzoni sia stato quant'altri mai schivo dalle confessioni e dalle confidenze autobiografiche, ed abbia avuto, esteriormente, una vita motonona ed umbratile. Ma in quella vita splende una pienezza ed una misuratezza di ideali estremamente rare: in pochissimi uomini l'esistenza, sin nei più quotidiani particolari, fu così fedelmente ordinata e sorretta da ragioni ideali, e così coerente con le professate convinzioni morali ed intellettuali: onde l'umiltà manzoniana così schietta insieme ed austera, la fermezza imperterrita di fronte ad ogni lusinga o preghiera, il disdegno per il successo chiassoso e la gloria terrena, la fede nella verità acquistata al disopra da ogni autorità, l'intimità schiva e segreta degli affetti, una pietà fraterna per ogni aspetto dell'umanità, e una pienezza e fermezza di vita congiunte insieme con un segreto distacco da ogni sua immediatezza, e perciò fatta di placidi gaudi, di consolati dolori, di serene giocondità. Mai uomo intese così saldamente il valore ed i limiti dell'ideale e vi si conformò con così costante fermezza: l'Italia, che ama Alessandro Manzoni come poeta e come patriotta, deve amarlo, forse più che non abbia fatto finora, anche come maestro di vita.

MARIO SANSONE

Carducci - Verga - Pascoli - D'Annunzio

GIOSUÈ CARDUCCI

Giosuè, Alessandro, Giuseppe Carducci nacque a Valdicastello (Versilia) il 27 luglio 1835, primo figlio del dottor Michele, versiliese, e d'una fiorentina: Ildegonda Celli. Carbonaro, oltre che manzoniano, il dottor Michele che « patì prigionia e relegazione » per i fatti del '31, può considerarsi il primo maestro del piccolo Giosuè. I tre anni e mesi che la sua famiglia passò nella Versilia furon divisi tra Valdicastello, Serravezza e il Fornetto; e più tardi tra Castagneto e Bolgheri. Furono questi i luoghi e gli anni, dal '39 al '49, dei suoi primi studi e componimenti e dissertazioni, ma anche quelli delle prime sassate e dei primi fervori repubblicani. A tredici anni avea già letto Virgilio e le Metamorfosi, l'Iliade e l'Eneide, il Tasso e tutto l'Inferno, non esclusi i romanzi del Rosini e del Grossi, del Manzoni e del D'Azeglio.

A fargli sentire profondamente l'amor di patria valse sopratutto l'insegnamento del padre e quello della madre che era solita leggergli uno dei più accesi poeti del Risorgimento: il Berchet. E a quest'amore, come al carattere del poeta, la Maremma dette l'abito fiero, la rude veemenza, la selvaggia naturalezza. Tra Bolgheri e Castagneto la sua fanciullezza s'inebriò di voli e di terrestrità. Ma nel '49, l'anno della restaurazione, il padre del poeta, avendo perduto l'impiego, condusse la sua famiglia a Firenze e così, dal '49 al '52, Giosuè potè frequentare le scuole degli Scolopi e abbeverarsi di umanità e di retorica alla scuola del Padre Barsottini, romantico e oraziano.

Nel '52 terminò gli studi e nel '54 lo troviamo alunno convittore nella R. Scuola Normale di Pisa. Dopo essersi laureato nel '55 e dopo aver ottenuto, nel '56, il grado di magistero con due dissertazioni, una di letteratura e l'altra di filosofia, iniziò la sua prima attività, insegnando retorica nel Ginnasio di San Miniato al Tedesco. Qui ebbe come colleghi Pietro Luperini e Ferdinando Cristiani (il « Trombino » delle « risorse ») ma spesso giungevano da Firenze, Torquato Gargani, il Targioni-Tozzetti e poi il Nencioni e il Chiarini ai quali il Carducci dovè sempre qualcosa della sua cultura e qualche esperienza della letteratura e della poesia europea. Tuttavia è proprio di questo periodo il suo primo furore antiromantico. Per reagire al romanticismo (di cui pur s'era imbevuto, come si rileva dai poemetti, dalle novelle e dal libro « Per Elvira » dei *Primi versi*) e per combattere gl'imitatori dei poeti nordici egli ora diventa l'animatore e l'istigatore, insieme con gli « amici pedanti », di una guerra ad oltranza contro tutto ciò che sa di barbaro e di forestiero. Le *Rime*, infatti, edite a San Miniato dal Ristori, nel '57, e dedicate al Leopardi e al Giordani, dovevano aiutarlo non solo a pagare i debiti, ma anche a confermare la sua poetica classi-

cista contro tutte le mode e le infatuazioni romantiche.

Si ricordi l'acrità e la virulenza con cui polemizzava col Nencioni e quello che scriveva, in proposito, al Gargani, in una lettera da Celle, del 1853: « Maledetto l'infaustissimo secolo in cui nacqui, intedescato, infranciosato, inglesizzato, biblico, orientalistico; tutto, fuorchè italiano. Qui, per Dio, bisogna essere italiani e qui non lo siamo in alcuna cosa ». Si spiega, perciò, come la sua educazione classica, già formata, lo allontani sempre più da quella letteratura pseudo-byroniana che in Italia avea molti e fiacchi imitatori, e lo allontani egualmente dal Prati, dal Berchet e dal Manzoni, tutti, sia pur variamente, della famiglia romantica. L'odio contro i romantici egli lo sfogava senza reticenze coi suoi amici più cari. Romantico, per lui, era sinonimo di antiitaliano. Questa è l'epoca dei suoi discorsi acri e violenti e della « Giunta alla derrata » in gran parte compilata da lui con lo pseudonimo di Positivo degli Opponenti. Eppure, nessuno più romantico di lui in questi anni di incertezza, di nausea, di scapestrataggine, anche se nelle *Rime* ci appare come un imitatore scolastico dei nostri poeti maggiori. Ma mentre è romantico col Leopardi e col Foscolo, è realista e satirico col Giusti; e tutto questo in mezzo a molte imitazioni dei poeti latini, rielaborati anche attraverso i poeti del '700, come il Cerretti, il Paradisi, il Fantoni. Uno dei critici più aspri di queste *Rime* fu il Fanfani; ma il Carducci non glielo perdonò mai. In mezzo a siffatte dispute e tra i colpi e le accensioni d'una polemica che rassomigliava a una battaglia, si consumavano intanto tristi vicende nella sua vita domestica. Suo fratello Dante moriva suicida; il padre lo seguiva pochi mesi dopo nella tomba.

Già nel 1857, libero dall'insegnamento in San Miniato, era tornato in Firenze dove, nel '58, dopo le gravi sciagure domestiche, non avendo speranza che il governo granducale gli lasciasse insegnare più altro, si ridusse a vivere con la madre e col fratello Valfredo. Frattanto il Barbera che aveva iniziato la « Diamante », una bibliotechina di classici, gli propose di lavorare per lui e così egli preparò via via le edizioni delle *Satire* e delle *Poesie minori* di Vittorio Alfieri, della *Secchia* del Tassoni, delle *Poesie* del Parini, di quelle del Monti ecc.

Il 7 marzo del '59 sposò Elvira Menicucci cui già lo legava, dai primi tempi del suo soggiorno in Firenze, un'affettuosa simpatia. Si accresceva così il bisogno di lavoro e di guadagno e queste impellenti necessità gli impedirono di partecipare alla guerra d'indipendenza.

La canzone che apre il libro VI dei *Juvenilia*, (raccolta di cento poesie, scritte fra il '50 e il '60, di varia ispirazione letteraria e personale, oraziana e bernesca) è un'eloquente invocazione a Vittorio Emanuele perchè ascolti l'Italia e le dia la guerra ch'essa invoca. Questa canzone inizia la serie delle poesie politiche e risorgimentali: ma l'impeto oratorio, racchiuso in uno schema non ancora affinato nei suoi elementi ritmici, s'impone al poeta e spesso s'insinua in un organismo, così eterogeneo, una esuberante retorica striata da lumeggiature classiche. Così negli schemi petrarcheschi, un po' più frondosi per l'aura romantica che avvolge l'aspro e forte classicismo di questo suo periodo giovanile, trova modo di esprimersi l'amor di patria e la sua ardente passione politica. La letteratura vela ancora questo amo-

re; ma ciò non è dovuto a insincerità, solo al modo caratteristico d'uno strano contrasto. È anche nei *Juvenilia* che il Carducci combatte poeticamente la prima battaglia contro i romantici, scagliando i suoi dardi contro gli epigoni manierati e stucchevoli dei poeti del '48. Ma questo romanticismo, queste fanfaronate a ritornelli che, nel suo sacro sdegno, ripudiava, non era certo il romanticismo di cui anch'egli cominciava a interessarsi. Era invece l'esagerazione che lo faceva inveire e la depravazione, lo scadimento del gusto e il lamento d'un coro incolore lo facevano fremere di sdegno. L'interesse dei *Juvenilia,* che comprende molte delle *Rime* pubblicate nel '57, si accentua nel sesto ed ultimo libro che può chiamarsi il *libro d'oro* del nostro Risorgimento. Ogni pagina racchiude un nome, una gloria. Egli rievoca le giornate della seconda guerra da Montebello a Magenta, da Palestro a San Martino; impreca a proposito delle stragi di Venezia e implora da Dio la vendetta; canta la Croce di Savoia in quartine agili, armoniose, piene di risorgimento, per quanto ancora letterario, e celebra quel trono intorno a cui l'Italia unitamente si raccoglie. Così si chiude la prima fase della poesia carducciana non senza che vi si infiltri, insieme con l'amore della libertà, l'odio contro i nemici di essa. Da qualche sonetto già si intravede la sua fisionomia contratta contro i tiranni, facendosi eco d'uno sdegno che non si attutì con gli anni, ma si accoppiò sempre all'ardente amore per la libertà e per la patria.

Nel gennaio del 1860 il Carducci che, per mantenere la famiglia, non avea potuto aver l'onore di morire per la patria, va a insegnare di nuovo, prima greco e poi latino e italiano nel Liceo di Pistoia. Ma con lettera del 18 agosto dello stesso anno Terenzio Mamiani, poeta, filosofo e ministro della Istruzione, lo chiamava, dopo il rifiuto del Prati, alla cattedra di eloquenza italiana nell'Università di Bologna. Così il poeta abbandonava Pistoia per recarsi nella grassa e papale Bologna dove, più tardi, chiamò le sue tre donne: la mamma, la moglie, la figlia Bice.

E a Bologna, oltre alla varia e intensa attività di studioso e di maestro, che lo spingeva ad approfondire i problemi letterari e a curare la prima edizione dei nostri trecentisti, incominciò a leggere e a gustare, talvolta, i grandi poeti romantici. Ma, più d'ogni altra cosa, lo appassionò la lettura del Michelet, del Quinet, del Prudhon che misero a soqquadro la sua mente e il suo spirito.

Dopo la proclamazione del Regno d'Italia, gli avvenimenti del '62 (Aspromonte) che mossero il poeta, già sdegnato per la cessione di Nizza e Savoia e per l'eccessiva acquiescenza al papa e al potere temporale, ad inveire contro la « vergognosa Italia ricasoliana » gli tolsero la fiducia nella monarchia e gli fecero disperare che questa portasse a compimento la vera unificazione d'Italia. Così le convinzioni e i sentimenti democratici e repubblicani, rafforzandosi di cultura storica e umanistica, si maturano nella sua anima e, specie dopo Mentana, si rinnovano audacemente. L'inno a Satana fu il primo momento di questa ispirazione rivoluzionaria. Ripensando a quest'inno il Carducci, alcuni anni dopo, scriveva: « L'Italia col tempo dovrebbe innalzarmi una statua pel merito civile dell'aver sacrificato la mia coscienza d'arte nel desiderio di risvegliare qualcuno, qualche cosa ». Vero è che anche questi sono gli anni dell'iniziazione massonica e che Bo-

logna aveva reso il poeta più apertamente anticattolico.

Nei *Levia Gravia,* rime leggiere e argomenti gravi, le poesie che continuano cronologicamente quelle dei *Juvenilia* abbracciano anch'esse un lungo periodo che va dal '60 al '68, nella prima edizione pistoiese (1868) e al '71 nella seconda, per i tipi del Barbèra.

L'ispirazione del Carducci è diventata più scaltra; attraverso un duro lavoro e un filtro sapiente essa comincia a purificarsi delle scorie e delle superfluità. Anche l'ispirazione patriottica, passato quel primo impeto ch'era il riflesso particolare della storia che va dal '59 al '62, si fa più calma, più pacata e si addensa intorno a nuclei più precisi. Il poeta comincia a trovare se stesso; anche se queste trenta poesie che compongono la raccolta rappresentano una fase di transizione e risentono dei tempi e della disposizione d'animo in cui furono scritte. A proposito dei *Levia Gravia* non si potrebbe dir meglio di quanto il Carducci stesso scrisse nella prefazione alla loro ristampa (1881): « Ci si vede l'uomo che non ha fede nella poesia nè in sè, e pur tenta; tenta la novità e non ha il coraggio di rompere con le vecchie consuetudini; discorda dalla maggioranza e la segue; scambia la materia per l'arte o le mette in urto fra loro. Rileggendomi mi giudico un morto; e anche di questo volumetto... veggo e sento la livida screziatura e il freddo, come d'un pezzo di marmo che aggiungo a murare il sepolcro dei miei sogni di gioventù ». Nonostante questo severo giudizio non si può negare che alcune poesie dei *Levia Gravia* ci fanno presentire il grande poeta del paesaggio e il rievocatore fiero e nostalgico dell'antica Roma, contro le tristezze e gli avvilimenti del presente.

Gli spiriti anti-temporalisti del poeta divampano nuovamente. Nel novembre del '67 è trasferito da Bologna a Napoli. Sono di quest'anno le sue poesie « Agli amici della Valle Tiberina », quella « Per Edoardo Corazzini » morto delle ferite ricevute a Mentana, e l'altra « Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti, martiri del diritto italiano ». Non avendo accettato il trasferimento che poi fu revocato, fu sospeso per tre mesi dall'insegnamento e dallo stipendio. « La condanna mi trovò che commentavo il Petrarca: seguitai. Miserie tutte e ridicolaggini, più ancora che iniquità! Non si fa i martiri per così poco... ». Nel 1868 fondò e diresse il « Propugnatore », rassegna di studi filologici; ed avendo escluso dai *Levia Gravia* le poesie di carattere politico, le raccolse e pubblicò più tardi (1871), prima sotto il titolo di *Decennalia,* poi sotto quello più carducciano e significativo di *Giambi ed Epodi.* Questa raccolta rappresenta la consumazione della sua violenza satirica. I *Giambi* preludono al '70 e al tempo stesso lo concludono; dopo avrà inizio l'epoca d'oro della poesia carducciana, la parentesi sincera e umana, accorata ed elegiaca delle « Rime nuove » e la forte e robusta ispirazione delle « barbare ». L'inno a Satana inizia idealmente la serie dei « *Giambi ed Epodi* » in cui l'aggressività del poeta, la violenza, l'ironia, il sarcasmo, si foggiano una forma impetuosa e ribelle, aspra e ghignante. Si sente in questi versi non solo l'influenza di Orazio, o meglio, il tono concitato di Archiloco, ma anche quella di Hugo, del Barbier, dello Heine. Notevoli sono nel prologo ai *Giambi* alcune reminiscenze romantiche, alcune fantasie; è il nuovo romanticismo del Carducci e costituisce uno degli aspetti più strani e più im-

portanti del romanticismo della maturità. Ma la novità dei *Giambi* è data da un contrasto. Mentre si accentua da una parte la veemenza satirica e l'ironia si fa sarcasmo, dall'altro l'animo del poeta si rischiara; egli accoglie una visione della vita più tranquilla e serena, un senso profondo della natura, che prima gli era ignoto o quasi, lo agita e lo commuove; una forte ispirazione lo fa tendere verso un'arte armoniosa di derivazione classica, ma squisitamente moderna. Non è senza significato che, mentre l'Inno a Satana prelude ai *Giambi,* questi si chiudono con il « Canto dell'amore ». In queste quartine v'è uno slancio, uno desiderio di ascesa, un'aspirazione a quella bellezza dell'idea per cui l'umanità ha lottato nel passato, come lotta nel presente e si può dire che questo « Canto » segna un trapasso nello svolgimento dell'arte carducciana. L'« Intermezzo », poi, che fa da epilogo alle trentadue poesie che compongono i *Giambi,* racchiude un'aspirazione all'arte ellenica che ci dà un vivo senso di quella bellezza, ma senza trasfigurazioni intime e profonde.

Riassumendo, i *Giambi* affermano, con potente incisività, attraverso una più varia e assimilata esperienza della poesia europea, l'ardente passione politica del mazziniano, il suo accanimento antitemporalistico e la sua esasperazione contro la moderata tendenza politica, rassegnata e vile, senza alcuna capacità rivoluzionaria e innovatrice, del nuovo Regno d'Italia. Egli unisce idealmente Aspromonte e Custoza, Lissa e Mentana, e grida la sua indignazione contro i moderati che, dopo cinque anni di dittatura, non seppero, nel 1866, dare una vittoria all'Italia.

Il 1870 fu un altro anno di dolore e di sciagure domestiche. Nel febbraio gli moriva la madre e pochi mesi dopo, in novembre, a tre anni, Dante, l'unico figlio maschio. La presa di Roma e gli inizi della nuova storia d'Italia, con Roma capitale, gli parvero, attraverso il dolore di figlio e di padre ch'egli, per la prima volta, sentiva in modo prepotente e impetuoso, e tra le ire e lo sdegno del mazziniano deluso, una cosa meschina in confronto del sogno vagheggiato; ma più tardi questa passione, sia pur nobilmente partigiana, si placò in una più serena e matura visione della storia patria.

Così egli confessava che con la rivendicazione di Roma all'Italia, *comunque andasse,* il supremo ideale della sua politica nazionale era stato raggiunto e con la riforma elettorale quasi raggiunto l'ideale della sua politica democratica, il suffragio universale. Questo è il periodo delle *Rime nuove* che rappresentano la fase della concretezza dell'arte carducciana e della sua vera umanità. Tramontati gli impeti vacui e sonanti, resta, nel fondo della sua anima, una forza virile e armoniosa e l'umanità del poeta s'intravede per la prima volta sotto una miglior luce; tacciono in lui il volterriano e il giacobino e finalmente la poesia raggiunge quell'unità fondamentale ch'è propria dell'arte. In queste *Rime nuove* vive plasticamente un chiaro senso di classicità, e l'amore per la natura vi si rivela, non chiuso nel breve limite di un vago impressionismo, ma ora georgicamente virgiliano, ora accoratamente elegiaco. La storia di queste *Rime* è la stessa dell'anima del poeta, senza svisamenti e storture, semplice, affettuosa, accorata.

Le *Rime nuove* si compongono di sette libri, di varia e schietta ispirazione. Fa da premessa un'anacreontica *Alla rima*

e da epilogo il *Congedo* in cui l'artiere dai muscoli d'acciaio enuncia la sua nuova poetica. Ognuno di questi libri che compongono le *Rime* ha una fisionomia propria e singolare. Il secondo e il terzo riecheggiano vivamente, talvolta in forme popolareggianti, aspetti e visioni della natura e particolari stati d'animo; il quarto esprime l'aspirazione a una serenità ellenica, ma il poeta, (libro quinto) è turbato ancora da melanconie, da crucci, da nostalgici, ma impossibili, ritorni al passato. Nel sesto e nel settimo la storia prende il sopravvento. Ora egli si ispira al *Comune Rustico,* alla *Faida,* a *Marengo* e, in dodici sonetti, sotto il titolo di *Ça ira,* canta il momento più epico della storia moderna; nè, infatti, si potevano ritrarre con più efficacia di quello che facciano questi quadri incisi ad acqua forte, i più terribili episodi del settembre 1792. L'ottavo libro comprende traduzioni o riduzioni di poesie di autori stranieri.

Dopo il 1872 l'insofferenza, gli sdegni, le ire del poeta si placano sempre più. Vigoreggia ora nella sua anima un robusto sentimento ch'è aspirazione alla bellezza ellenica, desiderio di amore e di gioia, bisogno di sentirsi nella natura che è quasi adorata panteisticamente. Perfino il dolore, in questa nuova fase di sincerità estetica e spirituale, si fa più profondo e umano. Ora altri amori gli sorridono e l'ideale classico si sposa all'appassionato impeto romantico, respingendo lontano i languori, gli avvilimenti, le debolezze. Anche il Cristianesimo, religione di umili tempi, è coinvolto in quest'aspra requisitoria ideale. Così l'anticlericalismo del poeta, che è anticattolicesimo, trionfa di nuovo; ma qui la polemica ha il solo merito di trasfigurarsi nell'arte.

Dopo il '72 anche l'orizzonte dei suoi studi e delle sue esperienze si allarga con i viaggi; la sua selvatichezza si attenua, le sue amicizie (con gli Zanichelli, il Panzacchi, il Guerrini, il Pascoli, il Ferrari ecc.) si rinsaldano.

Nel '77 escono, per i tipi dello Zanichelli, le prime *Odi barbare.*

Con le *Odi barbare* la parabola carducciana è al culmine. Tutto il romanticismo dell'esperienza giovanile è qui riassorbito e risolto nella chiara forma classica. Il movimento della melodia è dato da un ritmo nuovo, preciso, spesso travolgente nell'accentuazione rapida, saltellante, ascensionale. Le chiamò « barbare » perchè sarebbero apparse tali ai Greci e ai Romani, che chiamavano barbaro tutto ciò che era ad essi straniero; e sarebbero apparse tali anche a quelli che consideravano la rima assolutamente necessaria alla poesia. Ora lo stesso poeta che aveva cantato la rima, conscio della sua libertà, la ripudia, sopratutto nella sua accezione tradizionale. Le « barbare » destarono consensi e riprovazioni. All'apparire della novità, i più ne fraintesero il significato; dissero che quest'arte era pura tecnica, trascurarono di sentirne lo spirito animatore senza il quale apparve lo schema, la retorica, l'artificio.

Nelle *Odi* si compendia tutto il mondo spirituale del Carducci, il senso romano della forza, la bellezza dell'ideale greco, i motivi più sacri della storia patria, un senso della natura e del paesaggio quasi sconosciuto ai poeti precedenti, una melanconia ferma e struggente per l'ora che precipita e un bisogno di sentirsi nella natura, postulata come eterna e divina. Esse, inoltre, esprimono attraverso una concatenazione ideale, l'anima del poeta della terza Italia e rappresentano un monito, una celebrazione, un'apoteosi. Gli

aspetti negativi, scorie dei tempi e delle circostanze, reazione a un avvilimento politico e morale, si risolvono in una nuova positività e svaniscono le reminiscenze. Qui non si sentono più nè il Platen nè lo Heine, ma v'è un mondo spirituale singolarmente carducciano e italico.

Il poeta concepisce la grande « ode » all'inizio solenne e maestosa, poi sempre più sonora e travolgente. Quest'impeto non è ritmo esteriore, ma armoniosa concordanza di quadri che s'inseriscono in una visione unica; l'uno si genera dall'altro, secondo un procedimento che segue la concitata passione del poeta. V'è del foscolismo in questo incendio, in questa glorificazione, in quest'impeto, ma quale originalità e quale esultanza! E quale rigore, anche! Il Carducci ora canta l'immortale grandezza di Roma, centro, termine e fondamento di una sacra missione di giustizia. Nell' « annuale » della fondazione il poeta rievoca la primavera che le sorrise in quel lontano ventun d'aprile ed oggi, che è ricongiunta all'Italia, la saluta « flora di nostra gente ». Alla visione del passato fa riscontro, in quest'ode, quella di un futuro di libertà e di giustizia per il popolo italiano, che affrancherà tutte le genti dai mostri della tirannide e della barbarie.

E dalla celebrazione di Roma a quella delle glorie delle città e delle regioni d'Italia il passo è breve. Tuttavia nessun intento encomiastico guida il poeta che non sogna di scrivere poemi « ciclici » nè si disperde nel tentativo, sia pure attraente, di creare l'epica moderna, attraverso una serie ben definita di canti illustrativi. Il Carducci, invece, sceglie, si ferma, si appassiona e canta solo i momenti di quella storia ch'egli sente palpitare nella sua anima; lontana, quindi, ogni compiacenza estetizzante di retore entusiasta. Egli non predilige l'oleografia e aborre i disegni prestabiliti; ama la concretezza ed è poeta chiaro, definito. La sua passione, necessaria e contenuta, dal risalto icastico, si placa e si accende vieppiù, chiarificandosi, nel ritmo e nel verso. La storia, allora, rivissuta da una fantasia fervida e audace, si rivela veramente nei suoi momenti epici e perde ogni carattere di contingenza.

L'ode « Alle fonti del Clitumno » rappresenta il fulcro della concezione storica e della più matura ispirazione poetica del Carducci. S'inizia con la descrizione del paesaggio umbro — suggestivo cominciamento pastorale — e via via si innalza ed esprime, nella concretezza di strofe ampie e luminose, tutta la passione e il credo del poeta che accusa il cristianesimo d'aver sostituito ai virili principî della morale pagana, l'idea romantica e deteriore dell'umiltà e della rinuncia.

L'ideale affermato dal poeta in « Preludio » trova in tutte le « barbare », ma sopratutto in quest'ode, la sua realizzazione ritmica che la saffica sembra più adatta a interiorizzare e i fantasmi definiti, concreti, si susseguono, attraverso la varietà dei metri, senza sbandamenti, tremolii e incertezze di carattere romantico. Eppure in queste odi si afferma, con caratteri proprî e originali, lo schietto, avvolgente, impetuoso romanticismo del paeta che vibra anche dove il verso sembra, nella sua piena serenità, escludere ogni foga e passione. I motivi pratici che pur s'inserivano, in altre liriche, velando coi loro sbiaditi, malcerti e nebulosi riflessi, la chiarezza del fantasma poetico, nelle *Odi barbare* si risolvono in concordia perfetta tra forma ed idea, in una plastica e musicale unità. E non si con-

fonda questa evidenza, ch'è tutta spirituale e lirica con gli elementi d'un certo naturalismo e d'una certa durezza parnassiana. Dai metri « barbari » il poeta sa trarre effetti che non sonò esteriori nè appartengono all'effimera gamma delle sensazioni raffinate e fuggevoli, e in questi ritmi, dal distico elegiaco e soave, all'esametro vario e solenne, dalla strofe saffica snodata e concorde, all'asclepiadeo musicale e apollineo e all'alcaica rapida e balzante, libera la sua anima e placa il suo sentimento.

Quando, poi, l'ispirazione sorge dalla storia, questa non è facile pretesto ad oratorie celebrazioni o a simbolistiche fantasie, ma è sostanza poetica, lirica necessità che si determina con l'atto creativo e non si esaurisce in esso. Aspetti e momenti di città e di paesaggi italici sono sempre storiche illuminazioni spirituali e l'intima passione trasporta il poeta ad inserire, in quel mondo reale, un sentimento reale, d'amore o di odio, di gioia o di affanno, di accesa contemplazione o di amaro rimpianto (« Roma », « Nella piazza di San Petronio », « Fuori alla certosa di Bologna », « Su l'Adda », « Da Desenzano », « Sirmione » ecc.). Anche quando la sua visione della storia s'impernia sul concetto della Nemesi, una specie di superiore giustizia che domina gli eventi, questo flusso ideale si concretizza sempre in immagini, in forme, in fantasie. Così, ad esempio, invano si cercherebbe, teorizzato e non espresso, il senso della Nemesi nell'ode « Per la morte di Napoleone Eugenio » e in « Miramar »; chè anzi le creature, votate a un tragico destino dall'imperscrutabile necessità della storia, vivono nelle strofe, protagoniste di un'avventura fatale da cui si sprigiona un'accoratezza romantica, tanto più struggente, quanto più il poeta ha saputo costringere, nella forma ribelle, l'impetuoso fantasma dell'ispirazione.

Nell'ode « A Giuseppe Garibaldi » e in quella « Alla regina d'Italia » il Carducci, incarnando in Garibaldi la forma più nobile d'eroe e nella regina Margherita, l'eterno femminino regale e goethiano, ritrae due aspetti del singolare spirito italico, non considerato nelle affermazioni più esteriori e clamorose, ma nella sua rivelazione più intima e segreta.

Nel secondo libro delle *Odi,* che s'apre sotto il segno d'un ricordo alcmanico (« Cérilo ») s'inseguono ancora fantasie d'una purezza classica e fidiaca (« Fantasia ») e s'incastrano motivi oraziani, modernamente ripresi (« Ruit hora ») o visioni tipicamente nuove, con effetti di poetico realismo che accentua vieppiù l'iniziale e accorata ispirazione romantica, come nell'ode « Alla stazione in una mattina d'autunno ». Poi, in morbidi e flessuosi esametri, passano i ricordi, come le passere brune e i voli sghembi delle rondini in « Una sera di San Pietro » e nel « Sogno d'estate » fra altre liriche di breve, ma intensa ispirazione (« Egle », « Vere novo », « Saluto d'autunno », « Colli toscani », « Nevicata »). Talvolta in queste strofe o tra le volute dei distici, s'insinua un sentimento di malinconia e di pena e il fantasma della morte appare e scompare lasciando nell'anima del poeta una dubbiosa perplessità. Talora quella pena si risolve (« Canto di marzo », « La madre ») e la vita continua e si rinnovella; tal'altra, si stria di paurose lividità nella consapevolezza del mortale destino (« Su Monte Mario ») e del rapido fluire delle cose; finchè appare al poeta, affiso nel sogno, l'isola delle belle, l'isola degli eroi, l'isola dei poeti. (« Presso

l'urna di Percy Bhysse Shelley »). Così dalla contemplazione perplessa o serena della morte, egli passa e si perde tra le figure del mito e della storia che la poesia ha reso immortali.

Nel 1876 il Carducci si presentava candidato repubblicano per il Collegio di Lugo; ma, pur eletto, non fu prescelto dal sorteggio. Agli elettori, però, in un suo discorso, rinnovava un giuramento ch'egli sempre mantenne: « Noi possiamo giurare che non diremo mai, noi: Perisca o s'avvilisca la patria, purchè trionfi la parte ». Il Carducci del resto non aveva desiderato mai troppo di entrare in Parlamento se, nell'82, rifiutando una candidatura alla deputazione in Lucchesia, diceva: « Sto meglio fuori che dentro del Parlamento; e credo che fuori, elettore e sovrano, sovrano senza costituzione, di tutto il mio io, compirò meglio i doveri di cittadino e di italiano ». D'ora in poi il poeta lega sempre più il suo canto e la sua azione ai destini della patria; così gli parve « esser gentile senza essere apostata » quando, nel novembre del 1879, in occasione della visita di Umberto e di Margherita di Savoia a Bologna, s'inchinò, senza titubanze, dinanzi all'eterno femminino regale.

Tra il 1881 e il 1885 si rafforzano sempre più i legami di amicizia che lo univano al Sommaruga, alla « Cronaca bizantina » e, di riflesso, alla vita politica e letteraria romana e nazionale; come, già a Bologna, frequentando la Libreria Zanichelli, sotto il Pavaglione, s'era legato di cordiale amicizia con Enrico Panzacchi, con Severino Ferrari e con Olindo Guerrini.

Più tardi la passione politica, sempre viva in lui, lo trasse a superare l'avversione e a partecipare al Parlamento quale deputato democratico del Collegio di Pisa, avversario del Depretis, che si accingeva a rinnovare la Triplice, e del suo famigerato « trasformismo ». Infine, al di là delle convinzioni ideologiche, cominciò a guardare con comprensione storica alla Monarchia e dopo « un continuo svolgimento di comparazione storica e politica » si convinse che soltanto con la monarchia l'Italia avrebbe potuto mantenersi « unita e forte ».

Nel 1890 fu nominato senatore: ma nel '91, avendo fatto da padrino alla bandiera del Circolo monarchico universitario, dovette subire, nell'aula del suo magistero, gli improperî e rintuzzare le grida di « abbasso » degli studenti repubblicani e socialisti, inferociti contro di lui.

E infine l'evoluzione verso la Monarchia, attraverso la fiera opposizione al trasformismo depretisiano, fece volgere il poeta a sostenere e a difendere l'opera del Crispi, quando volle inserire la democrazia in un processo storico nazionale e imperiale.

Ma già appaiono e si rivelano i primi sintomi del male che doveva condurlo alla tomba. Sono anni di stanchezza e di sofferenza fisica. Nella quiete idillica delle Alpi, dove spesso va a ritemprare le sue forze, affiorano talvolta nella sua anima palpiti misteriosi e ineffabili e vi si insinua, colorato di vaga religiosità, un sentimento del mistero eterno, dell'infinito e di Dio.

Nel '94 confessava: « A Dio voglio credere sempre più. Il cristianesimo cerco di intenderlo storicamente. Al cattolicesimo sento impossibile ravvicinarmi con intelletto d'amore, ma rispetto i cattolici buoni ».

Nel 1904, dopo le ultime lezioni su Dante, cessò dall'insegnamento e il Par-

lamento gli decretò la pensione privilegiata, come già aveva fatto per il Manzoni. Nel 1906 gli fu assegnato il premio Nobel. Le parole del ministro di Svezia, accompagnando la distinzione, salutavano l'opera del Maestro improntata al culto dei più alti ideali: patria, libertà, giustizia. Infine moriva, all'ombra della Garisenda, il 16 febbraio 1907.

L'ultima raccolta delle poesie carducciane apparve nel '99 col titolo significativo di *Rime e ritmi*. Riappaiono in queste liriche, ampliati o rinnovati, alcuni dei motivi più cari al poeta che insegue, nell'eco solitaria, i canti e le audacie degli anni giovanili. Ritornano, su aure di altri tempi, fantasie del più puro romanticismo trovadorico, variate sul tema accorato dell'amore di donna lontana (« Joufré Rudel ») e, dopo brevi scorci di paesaggi, di cedri, di olivi e di palme (« In una villa ») risuona il canto, spazioso e solenne, delle grandi odi: « Piemonte » e « Cadore ». Il cominciamento è sempre solenne, e il ritmo ascendente si sviluppa, in entrambe, con un crescendo di rara potenza. In « Cadore » il poeta celebra l'eroico sacrificio di Pietro Calvi e si scaglia contro i negatori della patria e tutti quelli che disconoscono la grandezza del sacrificio e in « Piemonte », rievocando il tragico destino di Carlo Alberto, lo eleva tra i martiri dell'unità italiana. Talvolta l'ode diventa una rapsodia solennemente culturale, preziosa e composita, di effetto grandioso (« Alla città di Ferrara ») ma spesso si riaffacciano in versi, limpidi e fluenti, scorci di case e di verde nella quiete delle Alpi (« Mezzogiorno alpino », « L'ostessa di Gaby »).

L'antichissima Chiesa di San Donato in Polenta, offre al poeta il pretesto per una delle sue rievocazioni liriche più significative. Dal cominciamento paesistico, così tipicamente carducciano, l'ode si eleva via via, attraverso i fantasmi d'una immaginazione più fervida e alata. Poi si succedono, con ipotiposi crescente, bieche visioni medioevali: i padri in grigio sago chiedono al crocifisso bizantino mercè dell'alta stirpe e della gloria di Roma, mentre per i monti e per i piani stride « il verno della barbarie ». L'ode, come una sinfonia, si tramuta da « andante » in un « presto » vertiginoso e furente, e dopo la ridda barbarica, dinanzi alla rovina tremenda, soltanto la Chiesa resta: patria, casa, tomba. Ma un giorno i precursori e gli spogliatori, percossi e dispogliati anch'essi, verranno e nel conspetto di Dio, vendicatore perdonante, i vincitori convertiti da Teodolinda e i vinti, liberati dalla servitù da Gregorio Magno, formeranno il Comune italico. Gl'italiani ridiano, dunque, alla Chiesetta il suo campanile, perchè possa chiamare i pellegrini della terra alla preghiera della sera. Ora, tra i sogni già stanchi del poeta, la visione pura delle Alpi ritorna a popolarsi di fate, di ninfe e d'immaginazioni romantiche, come nell'« Elegia del monte Spluga » e a dar vita e colore al paesaggio alpino (« Sant'Abbondio »). In quest'aura di serena e disincantata poesia tramontano a poco a poco i canti nel cuore del poeta stanco ed oppresso dal male; ma egli benedice pur sempre alle opere della vita e dell'amore.

L'attività critica del Carducci si accompagnò, per tutta la vita, alla sua poesia. In questa prosa che spesso ha caratteri inconfondibili, si fondono, in singolare impasto, poesia e polemica, satira e umorismo, la nota sapientemente erudita

con la spigliata briosità giornalistica, il sarcasmo mordente e profondo, di stampo heiniano, con una gioiosità blandamente epicurea. Le considerazioni critiche, le prose battagliere e polemiche, i saggi e i discorsi più importanti del poeta che testimoniano della varietà, della forza e della vitalità dei suoi interessi spirituali, storici e letterarî, appartengono agli anni tra il '60 e l'85. Citiamo, fra gli altri, il saggio « Della varia fortuna di Dante »; la lunga introduzione e il commento alle « Rime » di Messer Agnolo Poliziano; il discorso « Delle condizioni della presente letteratura » e, di particolare interesse, quelli « Dello svolgimento della letteratura nazionale », lo scritto polemico « A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni » e i saggi sul Parini maggiore e minore.

Dopo il 1890 l'attività critica del Carducci si riduce, ma la sua eloquenza si raffina e prende il sopravvento. Memorabili, dopo quello su Garibaldi, il discorso su « Lo studio di Bologna »; quello, pronunziato a Reggio, « Per il tricolore » e la non meno famosa orazione « Per la libertà perpetua di San Marino ». Fra i saggi di questo periodo basta ricordare quelli sui poemi minori del Tasso e, in ispecie, sull'« Aminta » e l'acuta, notevole indagine su « gli spiriti e le forme » nella poesia di Giacomo Leopardi.

Così il Carducci fonde ancor più, nell'attività critica degli ultimi anni, l'uomo e il poeta, lo storico e il filologo, e, facendo coincidere, in una feconda unità, le idee e le opere, tende a ricongiungersi alla sua reale e ideale giovinezza, entusiasta, fervida e risorgimentale.

Il Carducci, dunque, s'inquadra in un'epoca che, tipicamente romantica fin quasi al 1870, diventa, via via, per energica e profonda reazione, scientifica e positiva. Reagendo così alle deliquescenti chimere e alle nebulose derivazioni del mito romantico, il Carducci accordava il suo temperamento, pratico e pugnace, alle idee della scienza sperimentale e positiva e sperava che l'uomo, guidato dalla ragione, riuscisse a disperdere i rei fantasmi d'un'immaginazione viziata e superstiziosa. La conquista della verità, per mezzo della scienza, si colorava in lui di nobiltà ideale. Solo così era possibile disincagliare l'uomo dalle secche dell'errore; conoscere e scoprire la natura che il pensiero poi domina e utilizza, ai suoi fini, nella continuità infinita del progresso. La storia di questo progresso, ch'è sempre attuazione di libertà politica e intellettuale, è quella stessa dell'umanità che coordina le sue azioni a un fine e tende, attraverso lotte ed errori infiniti, a realizzarlo. Finalismo, quindi, che oltrepassa di gran lunga le premesse scientifiche e positive. Esso, infatti, si colora d'idealismo religioso nella concezione mazziniana del popolo che è lo strumento per cui Dio si attua nella storia, mentre in quella, fervida e ottimista, del Carducci il Dio astratto degli enciclopedisti e la fredda Ragione dei giacobini, si trasformano in una divina Realtà, operante nella storia, garanzia del progresso morale e civile dei popoli e arra della loro futura libertà e solidarietà. Questa profonda esigenza dello spirito carducciano, manifestandosi con caratteri schiettamente romantici, indica che il poeta ha superato il positivismo scientifico che pure aveva accettato, per reagire al misticismo e all'irrazionalismo. Del resto possiamo anche chiamare romantica quell'esasperata idealità che lo spinge a combattere dovunque e comun-

que la sua battaglia quotidiana se romantico e agonistico è il suo furore e il suo sentimento di libertà che non è solo fondato sul culto dell'Alfieri e del Mazzini; se romantico è il suo odio inestinguibile contro i tiranni e i vigliacchi d'Italia e di fuori. Romantica, pur lievitata da alcuni principî sanamente positivi, è, d'altra parte, la sua concezione della storia intesa se non come dialettico svolgimento, come continuità reale e ideale; romantico, infine, il suo spirito risorgimentale, senza alterazioni e senza eterogenee fratture. Il romanticismo, dunque, è in lui un modo dello spirito; una categoria ideale ed eterna; non era nè poteva essere una scuola; chè anzi il poeta, per necessità di contrasti fecondi, accentuò sempre il suo classicismo ostinato e *pedante,* ogni volta che se ne presentava l'occasione.

La critica del Carducci non costituisce un sistema organico; essa è storica e filologica e perciò le sue idee, che non sono mai astratte, s'inseriscono nel vivo d'un problema letterario e lo pongono come svolgimento essenzialmente storico. Ma non gli sfugge l'individualità, il segno particolare, la nota intima e profonda che rivela la personalità e la grandezza del poeta o dello scrittore. A volte prevale l'esigenza di concepire l'arte pur sempre umanisticamente, ma poi dalla conciliazione delle opposte tendenze nasce la sua critica più schietta e originale ch'è storia delle « forme » e nello stesso tempo indagine atta a comprendere l'unità dello svolgimento storico in cui quelle « forme » s'inseriscono. Ma poichè l'arte è anche legata intimamente a tutte le altre manifestazioni della vita individuale e nazionale, ha una sua inconfondibile missione educatrice. Egli esaltò quindi, nella sua opera, la potenza dell'eroismo civico e morale, il sentimento della responsabilità e la coscienza del dovere, contro tutte le retoriche decadenti e morbose, mistiche e irrazionali. Al « male del secolo » delle nuove generazioni romantiche e malate (assai lontane in ogni modo dagli impeti faustiani della prima generazione) egli oppose una fede, anche nella rivolta, e affermò la sua religiosità interiore, sana e robusta, salda e concreta.

Così l'« eroismo » per il Carducci è conseguenza, non premessa, nell'attuazione individuale della storia; l'eroe è l'esponente, generoso e magnanimo delle moltitudini che lo hanno espresso; egli opera nello spirito della libertà e della giustizia e non conosce altra legge (contrariamente all'eroe dannunziano) che quella del bene comune. Egli è il mediatore e l'esponente d'una realtà collettiva che agisce attraverso di lui e non l'esaltatore delle sue energie inesauribili, l'esteta compiaciuto e l'assertore della sua volontà di potenza.

Ma contro le esagerazioni e l'arbitrio del dottrinarismo romantico e contro gli eccessi del basso romanticismo pratico e sentimentale, il Carducci ebbe sempre pronta, nella severa consapevolezza della sua missione, una risorsa infallibile e si chiami pure « positiva ». Un positivismo minuto e schietto nelle notazioni umanistiche, o severamente filologico, può essere a tempo e luogo, l'antidoto più adatto per tutte le esagerazioni e per qualsiasi verbiloquio. Non si deve confondere, però, questa sapiente, inesauribile e feconda risorsa di « positivismo » critico e di storicismo filologico, col positivismo oleoso e muffito di certa cultura ufficiale o col naturalismo e le scuole che da esso

derivano; anche se, per amor di contrasti, accadde spesso al Carducci di reagire con tale violenza da far sembrare sempre genuina e naturale la sua reazione laica e naturalistica, l'avversione al Cristianesimo, il suo panteismo pagano. Ma, più spesso, fu un'esigenza del suo spirito e un postulato della sua sanità spirituale il poter conciliare l'uomo con la natura, attraverso la storia, per raggiungere una serena armonia e una felice concordia spirituale.

GIOVANNI VERGA

La cultura e l'educazione letteraria di Giovanni Verga si formano e s'inquadrano nel periodo più tipico del romanticismo italiano. Questo romanticismo affonda le sue radici nell'*humus* d'un'esperienza complessa e multiforme che si allontana sempre più dall'ordinato solco della tradizione manzoniana. Quest'esperienza o si perde nei rivoli e nei torrenti del romanzo storico o si realizza, pur negli usati metri, in quella passione di patria che, nei poeti del '48, prorompe in un canto di guerra e di liberazione, o si esaurisce nelle pallide e deliquescenti rievocazioni d'un Prati e d'un Aleardi e si corrompe e si perverte nella poesia degli « scapigliati ».

In quest'atmosfera gravida e turbata dalla dolciastra melopea dei pedissequi e dei verseggiatori di tutte le risme, respirarono, reagendo ognuno a suo modo, il Carducci, il Verga, il Pascoli e, in misura diversa, Gabriele d'Annunzio. La reazione del Carducci è violenta e aspra; la sua insofferenza è psicologica ed estetica, perchè l'esasperazione romantica non solo è sinonimo di debolezza e d'incapacità costruttiva, ma, legata com'è ai tumulti, al tormento e all'irrequietezza della vita interiore, tesa fra la passione e lo spasimo, turba i chiari orizzonti dell'arte e confonde toni e armonie, immagini e colori. Per raggiungere l'equilibrio occorre superare ogni contrasto e risolvere ogni dissidio. Il poeta avverte l'insufficienza di questo mondo romantico e cerca di costringere in una disciplina la sua passione ch'è pur sempre nutrita di sdegni e di fremiti, di odio e di amore.

Così egli si foggia, poco a poco, una forma che, se in un primo tempo sembra ritagliata nel tradizionale panno d'un classicismo di maniera, dai freddi e smaltati riflessi parnassiani, più tardi si rivelerà sempre più legata dall'intimo alla sua ispirazione robusta. Ma se il Carducci reagì con veemenza alla cupa e affascinante sirena romantica, altri, come il Verga, ne subirono tutte le attrattive. La musa romantica interpretava la forza, i desideri, la voluttà, la tristezza, il languore d'un temperamento esuberante ed era, per così dire, la vita che si identificava con l'arte, fondendosi in essa con le sue intemperanze e i suoi ardori inappagati. Un idealismo vago e malinconico e una sete di esperienze, dalle più varie alle più complicate, attanagliano l'anima; in queste circostanze l'arte, o meglio, la letteratura è il più bel commento della vita stessa. Le esperienze letterarie del giovane Verga non furono dissimili da queste, ma interpretavano veramente l'essenza del suo temperamento? Quando la critica più scaltrita, parlando del Verga romantico e del Verga verista, non ammette soluzione di continuità tra i due, chè anzi nel verismo verghiano, immune dall'artificiosa falsità d'un credo impersonale, scorge la raffinata essenza di quel fondamentale romanticismo, conferma che il Verga rimase, nonostante le apparenze e le teorizzazioni e la compiacente moda d'un'arte, calcata sulla falsa-

riga del naturalismo e del verismo della scuola di Médan, un temperamento tutt'altro che freddo e impersonale. L'« uomo di pietra » ha consumato nella laboriosa maturazione del suo ideale artistico, le scorie grossolane e falsamente drammatiche; la sua personalità, nonchè disperdersi, si rinnova in una visione più aderente alla vita e alle cose; le superfetazioni, le artificiosità, le complicazioni fantastiche di dubbia lega si dissolvono in questo travaglio e nasce dalla lenta, laboriosa corrosione l'arte vera, non il verismo. L'artista, ponendo in ombra se stesso, consuma la sua esperienza romantica nella stringente dialettica d'una fantasia che mira all'essenziale e recide i legami che tengono avvinto il creatore alle sue creature non senza aver prima dato loro un'anima, un tormento, un'ansia, un cruccio, un'amarezza che sono soltanto le loro, con stigmate inconfondibili. Intorno a queste figure verghiane, è ben visibile un alone che le distacca e le proietta nella nostra fantasia, senza che si confondano mai; ognuna di esse è creata per l'ambiente in cui vive e in questo senso, ambiente e stato d'animo, paesaggio e figura, si corrispondono fino a diventare l'una funzione essenziale dell'altra. Così lo stile del Verga si precisa, si chiarifica, si rode in un lavorìo che non è posteriore alla prima stesura del racconto, ma nasce insieme con esso, con contemporanea schiettezza e con uno scatto inconfondibile. L'immagine, in tal modo. si arricchisce, si potenzia e si risolve in un ritmo opposto al procedimento discorsivo e bonario del romanticismo manzoniano che, in periodi ariosi e armoniosi, fa che la narrazione si svolga con la stessa facilità di una matassa che si dipani. L'arte del Verga scava nell'anima stessa degli uomini e delle cose e, senza interferenze, ne esprime i palpiti segreti. Non si ripeta, quindi, la favola dell'impersonalità o del realismo fotografico o del naturalismo, inteso come espressione d'una verità piatta e positiva, inerte nella sua oggettività. Nulla di tutto questo nell'arte e nel mondo del Verga che non offre documenti di vita, fatti da catalogare e da interpretare. Esso è azione e, quindi, dramma: cioè lirismo nella sua essenza migliore.

Giovanni Verga nacque a Catania il 2 settembre 1840. Nell'ambiente isolano trascorse la sua adolescenza e subì le prime e più forti impressioni. Più tardi, attraverso un poeta byroneggiante, un entusiasta romantico, come Antonino Abate, suo maestro di scuola e insegnante privato fino al '60, conobbe gli scrittori romantici che volle imitare nei modi di una prosa che non poteva non essere piena d'intemperanze e di stridori. Così Giovanni Verga esordisce a sedici anni con un romanzo: *Amore e patria,* più esercitazione che vero tentativo letterario, cui seguiranno, più tardi, due romanzi misti di storia e d'invenzione, secondo la ricetta manzoniana. Nei *Carbonari della montagna,* di spiriti antifrancesi e antinapoleonici si sente, da una parte, l'influenza del Foscolo e il segno inconfondibile delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis,* dall'altra l'esigenza, propria del tempo, in cui si erano ritrovati spiriti diversi come il D'Azeglio e il Guerrazzi, il Pellico e il Grossi, il Cantù e il Rosini. Foscolo, Byron e un pizzico di Dumas sono la ricetta non troppo difficile di questo romanzo verghiano che apparve tra il '61 e il '62. Anche nel secondo romanzo *Sulle lagune* (pubblicato in Firenze dalla rivista mazziniana di Alberto Mario

« La Nuova Europa » nel 1863), lo sfondo storico, secondo il gusto del tempo e l'autorevole esempio manzoniano, prepondera sul racconto per quanto esso vada riducendosi e, nell'insieme, la rappresentazione dell'ambiente, pur viva e notevole (la vita di Venezia nel '61) è più cornice che quadro. Infatti l'elemento storico-politico non prepondera, ma vi è già l'atmosfera dei romanzi passionali che seguiranno, e lo stile anticipa, semplificandosi, questo nuovo interesse per il particolare intreccio amoroso.

Ora, questo romanzo in cui un ufficiale austriaco, ma di sentimenti italiani, si batte in duello per amor di una fanciulla veneziana segna il passaggio al romanzo passionale, in un primo tempo autobiografico; un ritorno cioè al foscolismo, ma senza i sogni, gli ardimenti, i furori del patriota e le vicende storiche dell'ambiente nel quale l'eroe vive e si muove. Col romanzo *Una peccatrice*, ch'è del 1865, il Verga si trae fuori dalla macchina storico-politica per tuffarsi nella pseudo-autobiografia romantica, ch'è un'esaltazione della vita, inutile senza la gloria e l'amore. Il sogno d'arte di Pietro Brusio, protagonista del romanzo, (idest Giovanni Verga) è un modo, come un altro, per raggiungere l'amore; l'arte qui non è fine a se stessa, ma un mezzo, l'unico mezzo per esaltarsi nell'amore. Questo, nella sua quintessenza di voluttà e di passione, ha poco dell'eroico; supremo idoleggiamento della donna, come tutte le passioni, svanirà presto dal cuore dell'artista che abbandonerà l'amante, chiusa nella sua perdizione fisica e spirituale. Nell'atmosfera e nello stile di questo romanzo, pur essendo scomparso il bagaglio d'una facile letteratura carbonara, garibaldina e quarantottesca, s'inserisce un linguaggio pesantemente romantico d'una falsità evidente, nel quale sembra esaurirsi la forte passionalità del giovane venticinquenne. Il Verga non ha trovato ancora se stesso. Analizzando, infatti, uno di questi romanzi difficilmente si potrebbe presagire l'orientamento futuro dello scrittore, se non per qualche accenno o nota realistica, ancor troppo sbiadita, anche se notevole. La reazione cui a poco a poco, ma solo più tardi, giungerà il Verga, si origina dalla saturazione di questo mondo nel quale egli si dibatte, miscuglio di verità e di finzione, di galanteria e di voluttà, di ipertrofia sentimentale e di irrequietezza psicologica ed estetica. Solo qua e là s'intravede, nell'opera di questo periodo, un barlume che illumina, mentre si vien già profilando, sia pure linearmente, il fatalismo tragico del mondo verghiano. Alcune figure già vivono di vita propria e si distaccano, pallide anticipatrici di altre figure viventi, ancora lontane nella fantasia dell'artista; si precisano, infine, e si chiarificano, come respiro essenziale alla creazione artistica, quei brevi sguardi sul paesaggio che non costituirà mai, per il Verga, uno sterile gioco decorativo o un pretesto per quadri di bravura, ma una potente necessità musicale.

Nel 1869 il Verga si trasferì a Firenze. Lontano dalla sua isola sembra che anche la sua arte debba escludere ogni ispirazione genuina derivante dalla sua terra e dalla sua gente. Il romanticismo verghiano s'inserisce così nel quadro d'un più vasto movimento di cultura. La vita politica e culturale della nuova capitale d'Italia fermenta nell'animo del giovane e gli dà promesse e incitamenti. Egli vuol vivere in mezzo « a questo movimento incessante, farsi riconoscere e

conoscere, respirarne l'aria, insomma ». V'è quindi in lui più un desiderio di vita che di studio, più bisogno di esperienze che di affinamento della sua sensibilità. È di quest'epoca la *Storia di una capinera,* che, finita nell'agosto del 1869, fu pubblicata nel 1871. Singolare è il destino dei romanzi del genere di questa « Storia ». Essi, nell'opera complessiva dell'artista, rappresentano una tappa di trascurabile importanza e il loro significato è e rimane documentario, non estetico. Ora, son proprio questi romanzi quelli che appassionano fortemente la maggior parte dei lettori che cercano, in essi, il documento di vita, la nota sociale, l'interesse contingente d'un caso umano che appartiene alla cronaca del tempo. L'opera d'arte, invece, scarna nella sua essenzialità, privata di quell'aureola romantica che le deriva dalla coincidenza dei bisogni pratici e documentari, può passare anche inosservata ai contemporanei, però riserva ai posteri la gioia della scoperta. Ma l'esperienza della *Capinera* è anch'essa, nonostante le apparenze, germogliata dalla vita e non dalla letteratura, il che costituisce l'unico pregio di questo romanzo ch'ebbe, ai suoi tempi, e continuò ad avere più tardi, vasta risonanza nei lettori.

Tratto caratteristico dell'arte del Verga è, in questo periodo, il bisogno di confessarsi, di effondersi (la moda epistolare, consacrata dal Foscolo, sembra indicarne la genesi e l'essenza); e, pur tuttavia, v'è qualcosa, fin da questa *Storia,* che ci attrae, un motivo singolare che si insinua, ci trascina e ci fa intravedere, spogliato della sua eccessiva frondosità e ridotto poco a poco a scabrezza essenziale, il vero mondo dell'arte del Verga. Qui sono già evidenti alcuni motivi che ritorneranno più tardi, come un leit-motiv accorato: la rinuncia all'amore, la dolcezza e la poesia del focolare domestico; l'amore per le cose della natura e il bisogno d'una casa propria.

Questo romanticismo, rappreso in forme d'uno struggimento interiore singolare e d'una rigorosità estetica che sembra elaborazione e aridità, portata quasi all'assurdo, sarà la caratteristica più evidente dell'arte matura del Verga. I romanzi *Tigre reale* ed *Eva* (che sono del '73) continuano, sia pur diversamente concepiti ed espressi, i difetti e le limitazioni implicite in questo mondo ancora turbato dalla vita e dalle passioni; mondo che non raggiunge la sua catarsi, ma si discioglie e si rivela negli elementi che lo compongono ai quali difetta qualsiasi unità artistica e psicologica.

In *Eva* ad es. Enrico Lanti, un pittore innamorato d'una ballerina fino a battersi per lei contro l'ultimo suo amante e a morire tisico e abbandonato nel suo paese, racconta la sua storia; ma, nella falsità dell'insieme, si nota qualcosa che è già inconfondibilmente verghiano anche se il falso e il vero, il concreto e lo sfuggente, il semplice e l'artificioso son qui stranamente commisti, tanto da generare nello stile una duplicità di toni, ora stridenti e pacati, ora aspri e commossi. Così in *Eva,* come in *Tigre reale* e come in *Eros* (1875) che si può considerare un romanzo che chiude il ciclo giovanile, accanto all'accesa passione che domina e consuma i protagonisti, il Verga, sia pure in iscorcio, già pone figure minori che più tardi assumeranno consistenza e concretezza artistica. *Eros* riassume la varia esperienza giovanile del Verga che, uscito dall'ambiente isolano, per sfuggire alla provincia di cui avverte il limite, nel suo esuberante romanticismo in cerca di amori folli e sensuali, s'imbeve di « bo-

varismo ». La cultura del continente (prima Firenze e poi Milano) gli dà il senso d'un'arte europea alla quale egli, nell'angustia della ricerca, può difficilmente adeguare la sua ispirazione. Questi romanzi, dunque, mentre segnano un fallimento, costituiscono, dall'altra parte, una esperienza necessaria non senza risultati di una certa importanza.

La stanchezza del Verga che pur si nota in *Eros* è di origine psicologica, ma anche estetica. Il poeta sente il bisogno di ridurre, di semplificare, di conoscere e di descrivere le passioni umane, nella loro semplice e pur tragica naturalezza. Questo bisogno, sinceramente sentito, coincise (il che fu causa di non pochi errori e travisamenti) con un vasto movimento filosofico e culturale di natura nettamente antiromantico: il positivismo, e con le sue accezioni letterarie: il naturalismo e il verismo. Dopo Balzac e dopo Flaubert, questa è l'epoca di Emil Zola, del Maupassant, dei Goncourt. Postulato di quest'arte nuova è la verità, oggettivata fino all'assurdo, fotografata senza sfumature; realtà dell'ambiente e delle passioni considerate in rapporto ad esso. Ma la conversione del Verga al verismo che si fa, in genere, iniziare col bozzetto *Nedda* (ch'è del 1874) è una pura coincidenza, avvalorata dalle circostanze che spinsero il Verga a correggere il suo mondo enfatico e artificioso e ad accettare i canoni d'un'arte impersonale che, per reagire all'autobiografismo e al confessionismo romantico, introduceva i modi della scienza in quelli dell'arte, variamente secondando i gusti e le tendenze del tempo.

Il Verga aderì al verismo e se ne professò sincero e ardente catecumeno; ma in quest'adesione egli non faceva che ridurre la sua romantica e artificiosa complessità interiore a scabra essenzialità di motivi che si chiarirono sempre più acquistando nella nuova coscienza artistica documentata concretezza e plastica evidenza. Quindi non è errato affermare che il verismo del Verga appartiene soltanto a lui. Cadono, dunque, le cosidette derivazioni che sono quanto mai errate quando non sono addirittura assurde. Il verismo italiano, del resto, ha caratteri suoi inconfondibili. La predicazione del Capuana fu il corollario teorico d'un'arte che già aveva in sè i princìpi necessarî al suo sviluppo. D'ora in poi il mondo del Verga, anche se in apparenza s'inserisce nel movimento verista, lo supera spiritualmente; egli si oppone alla meccanizzazione e al determinismo naturalistico perchè, anche se si attenuano nell'arte e nelle teorie del Capuana, ripugnano alla poesia del suo tormentato mondo umano. È vero che queste creature saranno poco a poco dominate dal fato, ma questo si opporrà ad esse non come cieca necessità, ma come un limite e un ostacolo fatale ai loro sogni, ai loro desideri, alle loro aspirazioni.

Con il bozzetto *Nedda* l'arte del Verga, abbandonando le passioni mondane e il mito degli amori folli, ritorna per un segreto richiamo (è nell'ordine esteriore cronologico il ritorno del Verga nella sua terra natale tra il 1876 e il 1880, per alcuni lutti domestici) alle passioni semplici e primitive e alle creature ingenue e rudi, espressione immediata della terra su cui vivono. Figure e sentimenti, bandite le raffinatezze d'un'arte che non trova più rispondenza nel suo spirito, ritornano a vivere nella sua fantasia, trasfigurati dai ricordi dell'adolescenza. La storia di Nedda e di Janu conferma ancora l'insistenza dei motivi romantici, ma quanta diversità fra l'arte

di questo bozzetto e quella dei precedenti romanzi! Nedda vive lontano dal suo paese per guadagnarsi la vita. La madre è gravemente ammalata e poi le muore. Nedda, rimasta sola, s'innamora di un pastore, Janu, che, a sua volta, è vittima di un tragico destino. Nedda così rimane con un bambino che le morrà per i patimenti. Come si vede, non si può dire che il Verga si sia liberato dalla predilezione per i temi proprî d'un certo romanticismo deteriore e di maniera; tuttavia in *Nedda* sono già visibili i segni dell'interessamento dello scrittore per i deboli e i rassegnati, i *vinti*, in una parola, creature dall'eroica accettazione e dalla rassegnata tristezza. Ma come in questo bozzetto sono visibili i segni annunziatori dell'arte matura (anche il dialogo si articola meglio e anticipa nella sua rapida brevità e nella sua scarna eloquenza, il dialogo delle *Novelle rusticane* e quello dei *Malavoglia* e di *Mastro don Gesualdo*) così i difetti, le incrinature, le ingenuità, le falsità, l'insistenza di alcune forme e toni dialettali, generano stridori che si avvertono facilmente.

E quello che si è detto per *Nedda* dicasi per gli altri racconti dello stesso periodo (p. es. *Primavera e altri racconti*) in cui si ripetono, insistenti, vecchi e prediletti temi. Il ritorno del Verga alla sua terra, ha un'importanza decisiva per lo svolgimento ulteriore della sua arte. S'intende che questo processo è squisitamente interiore e spirituale. Le otto novelle della *Vita dei campi*, scritte dopo il '76 e pubblicate nel 1880, ci riportano a un mondo che fino allora era stato dimenticato, dove, agli antipodi del vecchio, le passioni permangono, ma spoglie di quella vacua e artificiosa cornice in cui si snaturavano fino a diventare torbida irrequietezza e spasimo feroce.

In una lettera a Salvatore Farina il Verga delinea la sua teoria dell'impersonalità dell'arte. Lo scrittore deve scomparire dal racconto e il fatto deve apparire nella sua schiettezza e nudità. « Il fatto umano farà pensare sempre, avrà sempre l'efficacia dell'essere stato, delle lacrime vere, delle febbri, delle sensazioni che sono passate per la carne ». Questa tendenza ostinata alla rappresentazione oggettiva che si chiamò via via realista, verista, naturalista, zoliana ecc. esprimeva un bisogno di sincerità psicologica ed estetica e costituiva una reazione al confessionismo romantico, all'autobiografismo retorico e passionale e ad ogni incomposta, esaltata e morbosa irrequietezza spirituale. La teoria dell'impersonalità postula quindi la riduzione di questo mondo ipertrofico, tessuto e popolato dai fantasmi non sempre saldi e coerenti, d'un'immaginazione viziata, e il raggiungimento d'una unità psicologica ed estetica senza la quale non v'è arte. Ma se questa è la teoria, essa non è un postulato della fredda intelligenza, ma l'espressione di una necessità interiore. Così, mentre il naturalismo o verismo che dir si voglia, si atteggia, nei pedissequi ripetitori, nella sua brutalità che non ha niente a che fare con l'arte, nel Verga, temperamento robusto, il romanticismo, ch'è forza profonda d'un sentimento, non si esaurisce nella sterile contemplazione narrativa, ma si trasforma e si trasfonde, in una varia e singolare rappresentazione di tipi e di figure, visti attraverso il loro dinamico avvicendarsi, le loro azioni, i loro gesti, le loro parole. In questa rappresentazione, apparentemente oggettiva, il romanticismo ispiratore è tutt'uno coi sentimenti degli uomini e con l'anima delle cose e diventa, in tal modo, l'essenza d'un mondo che

ha in sè la sua legge e il suo fine. Così il verismo consiste, nell'arte del Verga, nel potenziamento estetico dell'intimo e profondo romanticismo dello scrittore. Questo romanticismo si trapianta e vigoreggia, dopo la sua breve, frondosa fioritura, dalla serra delle metropoli mondane, in quell'ambiente isolano che il Verga scopre soltanto ora e solo ora comprende nella sua elementare semplicità e primitiva rudezza. L'arte matura del Verga, in cui pare che tutto respiri la necessità, è il frutto d'una laboriosa genesi nella quale l'artista scompare e la sua opera sembra « essersi fatta da sè ». Dopo le novelle più significative di *Vita dei campi* (« Amante di Gramigna », « La lupa », « Rosso Malpelo », « Cavalleria rusticana » ecc.) l'arte del Verga scopre il suo vero mondo: quello degli umili, dei vinti; delle creature su cui pesa un tragico destino, dei derelitti e dei primitivi, che il poeta illumina di umanità. Questa umanità che il poeta scopre nel « barbaro » è la nota più singolare e originale, più intima e potente, della sua arte; nel racconto che si svolge, rapido e drammatico, l'autore scompare del tutto, ma la sua voce si esprime nella melodia infinita e corrodente del paesaggio che ora lega le creature alla terra, ora le dà un rilievo o un risalto singolare, ora le proietta in una tragica e desolata solitudine. I tratti di questo paesaggio verghiano, in cui le creature si circondano d'un breve e rarefatto alone, sono inconfondibili; solo il Tozzi e la Deledda, più tardi, riuscirono a darci qualcosa di quell'inesprimibile sensazione che lega, nell'arte del Verga, il paesaggio alle vibrazioni più segrete ed intime delle figure. Così l'artista poco a poco scoprì il dramma grande e ignorato dei *Malavoglia;* di questa famiglia di umili presa e travolta dall'irrequietezza per il raggiungimento del benessere e condannata tragicamente, da un destino oscuro. Il romanzo, la cui genesi risale al 1876, fu pubblicato in quindici capitoli a Milano, nel 1881.

I *Malavoglia,* costituiscono, nell'opera del Verga, la tragedia pura. Un senso di fatalità pervade tutto il romanzo, tanto più accasciante e sconsolato, quanto più lo sforzo di queste anime raddoppia per superare le avversità e vincere il destino. Tragedia, sopratutto, dell'eroismo senza retorica, senza l'appoggio del bel gesto; tanto è connaturato all'esistenza di alcune di queste creature. Sembra che esse non sappiano altro che resistere è necessario, se si vuole sopravvivere. Gli antichi e saggi detti di padron 'Ntoni, le vecchie e belle massime, singolari ed argute, ricche di verità, sono il commento prezioso, esteticamente più adatto alle azioni e al carattere dei protagonisti. Questi si muovono in un ambiente assai piccolo ch'è tutto il loro mondo; e vorrebbero essere fedeli alla casa, alla famiglia, agli affetti, ai luoghi stessi nei quali vivono, ma un destino, in agguato, turba, squassa e dissolve, con le sue nere ali, quella bella disposizione alla fedeltà. La casa del Nespolo assume, in tutta la vicenda, il significato d'un simbolo. Per padron 'Ntoni si tratta di non cederla mai, a nessun costo; ma una volta ceduta, per fatale necessità, occorre riscattarla, ricomperarla, perchè la casa deve ritornare ai Malavoglia. Senza di essa sembra che anche la famiglia manchi d'un centro e che ogni cosa vada in rovina; con la casa, i Malavoglia riavranno la loro *roba* e allora tutto comincerà da capo. Il sogno di padron 'Ntoni è tutto in quest'angoscia sublime di ritornare in pos-

sesso di quanto ebbe di più caro al mondo. Ma il destino dispone diversamente e sfida l'eroe in una pugna disuguale. Quello che ci colpisce in padron 'Ntoni è proprio quest'essenza eroica che lo caratterizza; egli è tutt'uno con la sua famiglia e ne divide le gioie e i dolori; dispersa, sa che si deve ricostituirla. In questo è animato da una volontà profonda, invincibile; da un sentimento sacro, quasi religioso. Egli si indugia, anche nella miseria fisica e nel suo vaneggiamento, a indicare, con la sua stessa presenza, lo scopo della sua vita, ai figli e ai nipoti. L'arte del Verga fa muovere intorno ai Malavoglia tutto un mondo di figure che vengono e vanno, di personaggi e di tipi definiti e perfetti. Tra le pettegole conversazioni, il chiaccherio insistente e petulante, le liti e i dispetti, le ire e gli inganni, l'odio e i furori d'una piccola cerchia di esseri umani, che si stringono e s'intrecciano intorno ai Malavoglia, si consumano le tragiche vicende di questa famiglia. Questa tragedia però non ha protagonisti o eroi di primo piano, se si eccettua, e solo in un certo senso, padron 'Ntoni; ma assume toni, colori, sviluppo, ampiezza e significato di tragedia essenzialmente corale. Il Verga insistendo volutamente sulla disattenzione pettegola, sulla freddezza, sulla crudeltà, sulla curiosità, sull'intrigante petulanza, di queste figure che ora si addensano intorno ai Malavoglia e ora si dileguano, ora spiano malignando dai loro nascondigli e dall'ombra delle vie e ora voltano le spalle alle creature, visitate dal dolore; accentua l'accorata tristezza del racconto, ancora più che se fosse ricorso a espedienti meramente letterari e descrittivi. La potenza drammatica di quest'opera, dunque, se pure in apparenza si stempera, in un'aura musicale che l'avvolge, come nenia dolorosa ritmata sulla insonne vita del mare e del cielo, non si disperde mai; ma rafforza l'unità del poema che ci appare compiuto e perfetto e tutti quei particolari che apparentemente stridono, in quella musicale cantilena, sono un freno, più artistico che psicologico, all'accorato romanticismo dello scrittore. Così anche il sacrificio è accettato; l'eroe perciò non si erige contro il fato crudele; ma ne sopporta, in tristezza, l'accanito furore. La speranza è ora una piccola luce nell'anima di 'Ntoni; ma egli che ha vissuto di essa, non vedrà il suo sogno rinascere all'ombra fiorita del nespolo.

Fra il romanzo dei *Malavoglia* e l'altro capolavoro del Verga, il *Mastro Don Gesualdo,* s'inserisce una produzione varia, ma non meno interessante, che va da *Il marito di Elena* (1882) alle novelle milanesi *Per le vie,* alle *Novelle rusticane* (1883) e ai *Drammi intimi* (1884). Nel *Marito di Elena* il Verga rappresenta il dramma di un giovane, debole e sognatore, attratto dal semplice e sia pur borghese ideale, di una vita casalinga e dal sogno di una pace domestica fondata sull'amore. Ma Elena, sua moglie, di temperamento opposto, donna di lusso e facile alla colpa, finisce per tradirlo. Cesare è debole e irresoluto e la sua volontà matura solo, in un bagliore di rapida violenza, quando dopo una lunga indecisione, essendosi convinto della colpevolezza della moglie, la uccide. Il dramma non è certo originale nè si svolge intorno a un nucleo di evidente verità poetica, ma pure è notevole sotto alcuni aspetti. Più varie, invece, nel loro pathos a volte cupo e doloroso, anche nell'umorismo, amaro e soffocato, sono le *Novelle rusticane,* pubblicate nel 1883

dall'editore Casanova. L'edizione, divenuta rarissima, fu ristampata solo nel 1920, con le correzioni, non sempre giustificate e opportune, dell'autore, per i tipi della Casa editrice « La Voce ». Il dramma della miseria è il leit-motiv, dolorosamente umano, di queste *Novelle* che si sostituisce quasi alla narrazione sanguinaria e passionale, ispirata ai tormenti dell'amore e alle sue cupide follie. Qui i protagonisti, lontani dall'eroica durezza di alcune figure delle novelle di *Vita dei campi* o dei *Malavoglia,* rinunziano a poco a poco ai loro sogni, se ne ebbero, e cedono alla vita con la quale vengono a patti; o, straziati, soccombono o son travolti nel giro della normale corruzione. Alcune di queste novelle s'indugiano liricamente sui temi preferiti dal Verga e ne « La roba » ad esempio, si realizza il motivo più tipico della sua arte; punto d'incrocio dei *Malavoglia* e di *Mastro Don Gesualdo,* in cui un contadino arricchito è sopraffatto dal suo stesso lavoro. In « Malaria » più che il racconto, si trova, come in certe ombre calde e vellutate dei *Malavoglia,* un senso di lirica piena, di nenia accorata e dolce, che avvolge e confonde uomini e cose e li unisce a uno stesso destino. Spesso l'accomodamento alle leggi della vita è fatale (« Pane nero ») ma non sempre è possibile trarre dal male e dalle disgrazie qualcosa di buono, come avviene in « Orfani ». In altre novelle (« Cos'è il Re », « Don Licciu Papa ») son ritratti tipi e fantocci del povero mondo; in modo più o meno caricaturale, con sensi di amara polemica. I colpiti dalla giustizia debbono rassegnarsi; è il loro destino; quindi non è possibile far altro, se la giustizia non può essere dei poveri. E il capovolgimento di questa rassegnata conclusione si ha in un'altra novella: « Libertà » in cui i protagonisti, infiammati dall'eroico furore di sovvertire il mondo, son presi dalla smania di uccidere, di vendicarsi; ma dopo la ridda sanguinaria e folle ognuno avverte il segno d'un oscuro castigo e ognuno, stanco, fugge l'altro e all'indomani si raccolgono sul sagrato e si arrendono a un istintivo comando. Nelle novelle milanesi *Per le vie* la stessa pensosità artistica, in uno stile che si affina e si scarnisce sempre più, si volge a nuovi mondi e a diverse esperienze. Sono novelle della città, che rappresentano talvolta idilli grossolani, o l'angoscia di creature smarrite tra il dolore e l'ebbrezza, o la tragica solitudine dei vinti alla vigilia del suicidio. Altri racconti rusticani il Verga pubblicò nei *Drammi intimi* in cui ritorna l'attrazione per quel mondo da cui erano nati i *Malavoglia* e le *Novelle rusticane.* È di questo periodo un'esigenza che, se pure implicita in tutta l'arte del Verga, intimamente drammatica, si rivela nella predilezione dello scrittore di ridurre per la scena alcuni suoi racconti e novelle. L'arte del dialogo non era certo una novità per lo scrittore, poichè la più gran parte dei suoi racconti s'imposta su di una trama essenzialmente dialogata; ma il dramma trasportato sulla scena, nella scarnita alterazione dialogica che si risolve in azione pura, perde quell'aura poetica che costituiva, in origine, la sua caratteristica più singolare.

La più importante riduzione per il teatro, la più popolare, la più riuscita è certamente quella tratta dalla novella di *Cavalleria rusticana;* e non fu difficile per il Verga estrarne il dramma, breve, rapido e violento, anche se la nuova vigoria tragica non sempre corrispose a quella, inimitabile, della novella. Tuttavia *Cavalleria rusticana* segnò veramente una

data nella storia del teatro italiano riportando un successo straordinario.

Un'altra raccolta di novelle apparve a Firenze nel 1887, pei tipi del Barbera. Queste novelle di *Vagabondaggio* ci mostrano chiaramente da qual parte ora s'avvii l'arte dello scrittore che sembra aver superato l'incertezza tra il mondo della sua vera, astrale, intensa e accorata ispirazione e quello più artificioso e meno genuino delle novelle milanesi e dei drammi intimi. Perciò le novelle di *Vagabondaggio* (citiamo fra le più tipiche e interessanti: « Artisti da strapazzo », « Un processo », « Il segno d'amore » e i bozzetti: « Il maestro dei ragazzi », « Nanni Volpe ») approfondiscono nella compiuta maturità artistica del Verga, da una parte, il suo pessimismo corroditore e sconsolato, dall'altro la sua possibilità di esprimersi con un distacco pauroso e freddo, come di cosa che non lieviti più in lui, ma si concretizzi in una realtà impossibile, tragica e spietata.

Ne « La roba » delle *Novelle rusticane,* si ritrova lo spunto del secondo grande romanzo del Verga: *Mastro Don Gesualdo,* che, pubblicato dalla « Nuova Antologia » riapparve, in edizione definitiva, un anno dopo (1889), ampliato e rifatto in più parti. Ricco d'ispirazione intensa e profonda, doveva costituire il secondo romanzo d'un ciclo che il Verga vagheggiava fin dal 1878. Questo ciclo doveva essere « una specie di fantasmagoria della lotta per la vita » in cui egli avrebbe colto e rappresentato « il lato drammatico o ridicolo o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna con la sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti... ». I racconti dovevano esser cinque: « Padron 'Ntoni », « Mastro Don Gesualdo », « La duchessa delle Gargantas » « L'on. Scipioni » e « Uomo di lusso ». Ma il ciclo non fu compiuto e la tragedia dei « vinti » terminò con la morte di Don Gesualdo.

Diversamente dal romanzo dei *Malavoglia,* in cui non v'è un solo protagonista, ma dove tutta la gente di Acitrezza si muove intorno alla famiglia di padron 'Ntoni, e si agita, grida, commenta, infierisce; nel secondo romanzo del ciclo, Don Gesualdo si erge dalla vicenda del racconto. Egli rimane sempre e da per tutto un protagonista indipendente, un personaggio assoluto intorno a cui si svolge una vicenda che si colora, si accentua, s'inasprisce, si placa solo attraverso la sua sensibilità. La figura di Don Gesualdo si realizza, nell'arte del Verga, come una personalità ricca di contraddizioni; perchè anche se egli persegue sempre e solo l'interesse, pure intuisce che v'è qualcosa al di là della pura sfera economica; ma non può scoprirla nè forse saprebbe.

La scena della prima notte di matrimonio di Don Gesualdo è una delle più belle del romanzo; qui la poesia si vale di accorte sfumature, di sensazioni lievi e capillari che sono espresse da dolcezze e semplicità stilistiche quasi trasparenti. Con altrettanta forza di colorito, e pacata emotività, il Verga ci ha descritto il ritorno di Don Gesualdo alla Canziria, l'accogliente semplicità di Diodata e i loro colloqui, che ondeggiano, al rezzo della notte estiva, lievi e sereni, tra la stanchezza e il sonno. Don Gesualdo ama la sua terra che gli ha permesso di costruire poco a poco e con lunghi sudori, la sua roba; perciò egli ne sente il fascino profondo, irresistibile. Come nei Malavoglia, anche in questo romanzo, il paesaggio è una nota vivente, accorata e dolce nell'anima di chi lo contempla e lo com-

prende. Ma Don Gesualdo è preso da una profonda angoscia pensando che, alla sua morte, nessuno potrà più difendere quella « roba » per cui ha tanto lottato; e questa religione della roba diventa un mistero tragico in cui la tristezza del « vinto » si accentua e si trasforma in una sconsolata sofferenza. Così il dramma si accentra, umano e doloroso, nella figura del protagonista e l'unità dell'opera, pur tra varie fratture e dispersioni episodiche che un poco le nuocciono, risulta sempre notevole, data l'onnipresenza del personaggio centrale. Tragicamente lirica è, infine, la rappresentazione della solitudine enorme in cui Don Gesualdo trascorre, nel palazzone di Palermo, lontano dalla Canziria e da Mangavite, gli ultimi giorni della vita, nel desiderio vano d'impedire la fatale dispersione d'una « roba » lontana. E qui la prosa del Verga, pur altamente drammatica, si fa gelida e precisa ed è, come in quasi tutto il romanzo, limata, solcata, rosa come il volto d'una delle sue creature. Difficile, quindi, è ritrovare nella prosa di questo romanzo, o almeno assai ridotte d'intensità, la nenia accorata, le suggestioni profonde e musicali, quell'aura vellutata e trasparente che spira dalla prosa dei *Malavoglia*. Ma, anche se meno intenso e unitario, il *Mastro Don Gesualdo* rimane pur sempre un romanzo robustamente costruito, intorno a un protagonista e ad una vicenda in cui si trapianta poco a poco il pessimismo profondo dell'autore; pur tra episodi un po' laterali e monotoni e qualche frattura nell'insieme.

Dopo il soggiorno in Firenze, al tempo dei primi sogni d'arte e dei romanzi giovanili, il Verga passò a Milano dove visse fin quasi al '92, alternando la sua dimora nella città con ritorni periodici in Sicilia e qualche breve permanenza altrove. A Milano, frequentando il salotto della contessa Maffei, partecipò alla vita intellettuale e mondana e conobbe tra gli altri, i più tipici rappresentanti della « scapigliatura » lombarda come Emilio Praga e Arrigo Boito. Ma nello stesso tempo reagiva intimamente alle irregolarità e alle stravaganti follie di questi romantici; disciplinando sempre più il suo stile e scorgendo nel verismo, ma più in una concezione dell'arte, tutta personale, l'antidoto più efficace contro ogni morbosità, ogni entusiasmo eccessivo, ogni follia decadente. Trascorse gli ultimi trent'anni della sua vita a Catania, in un raccoglimento severo e singolare. Aveva pubblicato, intanto, nel 1894 le novelle di *Don Candeloro e Ci*, e ridotto per le scene « La Lupa » e « Il canarino n. 15 » col titolo « In portineria ». Seguirono *I ricordi del Capitano d'Arce*, un dramma *Dal tuo al mio* rappresentato nel 1903 e un romanzo, a sfondo sociale, intitolato *Dal mio al tuo* (1906). Pubblicò anche, nel 1901, un dramma *La caccia al lupo* cui seguì, nel 1902, *La caccia alla volpe*. In un lungo ed enigmatico silenzio artistico trascorse gli ultimi anni della vita. Dopo essere stato festeggiato in occasione dell'ottantesimo compleanno e nominato Senatore nel 1920, morì in Catania il 26 gennaio 1922.

GIOVANNI PASCOLI

Giovanni Placido Agostino Pascoli nacque a San Mauro di Romagna il 31 dicembre 1855 da Ruggiero Pascoli, amministratore d'una tenuta dei Torlonia e da Caterina Allocatelli Vincenzi. Alla madre « umile e forte » egli dovè la sua abitudine contemplativa e ricordò sempre

le silenziose meditazioni di lei dinanzi ai prati della Torre, la casa dei sogni dell'infanzia, fiorita di rose rampicanti, tra il giallo delle mimose e il verde dei prati solatii. Dal '55 al '62 trascorsero gli anni dei primi giochi nel nido della Torre; questo è il tempo dei colloqui inconsapevoli con i fiori, gli alberi, le stelle; il tempo delle prime beatitudini e fantasie. Dal '62 al '71 frequentò il Collegio Raffaello dei Padri Scolopi in Urbino, insieme con i fratelli Giacomo, Luigi e, più tardi, anche con Raffaele.

Il 10 agosto 1867 si abbattè, sulla famigliuola della Torre, la tragedia improvvisa; Ruggiero Pascoli, tornando dalla fiera di Cesena, tra San Mauro e Savignano, fu assassinato da ignoti a fucilate. La cavallina storna lo riportò a casa sul calessino insanguinato. E invano i quattro figli aspettarono che il padre si recasse in Urbino per condurli alla Torre nelle vacanze. Dopo la morte del padre la famiglia, cui già eran venute meno le due piccole Ida e Carolina, abbandonò la Torre per la casetta di San Mauro e Giovanni ritornò ad Urbino insieme con i fratelli. Nel '68, appena un anno dopo la morte del padre, e dopo un mese da quella di Margherita, ch'era la primogenita, giunge la notizia della morte della madre. La famigliola è percossa dal destino che sembra accanirsi contro di lei. Giovanni ha tredici anni e Giacomo, il maggiore, sedici. La famiglia Tognacci accolse amorevolmente gli orfani in San Mauro, finchè Giacomo, perito agrimensore in Rimini, chiamò presso di sè Giovanni per fargli continuare gli studi. Vennero poi gli anni dell'Università e a Bologna la sua sensibilità letteraria e poetica si affina e l'esperienza delle lettere classiche diventa sempre più vasta e profonda. Intanto si rafforzano in lui convinzioni umanitarie e sociali contro l'ingiustizia e l'egoismo delle classi abbienti e si contengono impeti di rivolta e sdegni presto soffocati in una rassegnata amarezza.

Nel '73, intorno al fratello Giacomo che è ritornato nella casa di San Mauro, si raccoglie di nuovo la famigliola dispersa; ma per poco, chè, tre anni dopo, la morte che già gli aveva rapito nel '71 il fratello Luigi, gli toglie anche Giacomo « il piccolo padre ». Così Giovanni diventa il capo della famiglia ch'è ridotta a cinque persone care. Tristezza è ora sinonimo di rivolta contro l'ingiustizia degli uomini e la crudele impassibilità del destino. La miseria segue all'angoscia col suo strascico doloroso e occorre vendere la casa di San Mauro. Interrotti gli studi universitari, dal '76 all'80, vive in una continua e dolorosa agitazione spirituale e materiale e la povertà gli fa spesso soffrire la fame. S'inizia così la sua ribellione che assume forme sempre più violente. Aderisce all'Internazionale dei lavoratori e partecipa ad agitazioni antimonarchiche. Si ricordi l'ode al Passanante, dopo il tentato regicidio del '78, lacerata in un'improvvisa ondata di sdegno e d'indignazione contro se stesso. Scrive articoli di propaganda nel giornale « Il Martello » e svolge una intensa attività oratoria nelle varie adunanze propagandistiche. Lontana sembra da lui la poesia e inaridite le fonti del canto. Nel '79 è perfino arrestato e passerà nel carcere di San Giovanni a Monte due mesi e mezzo, finchè, assolto, ne uscì il 22 dicembre; ma lo scoraggiamento lo invade e medita il suicidio. Lo trattengono il ricordo della madre e il pensiero delle due sorelle.

Ora le necessità della vita si fanno sentire ancora più; ma l'ammonimento e

l'incoraggiamento del Carducci valgono a fargli proseguire gli studi interrotti e a distoglierlo da quello stato di abbattimento e di prostrazione. Così completò gli studi e si laureò in lettere nell'82 presentando una tesi sulla poesia di Alceo. Le prime soddisfazioni e i primi, sia pur modesti, guadagni gli vennero dall'insegnamento a Matera. Non senza dolore si allontanò dalla Romagna e dalle sorelle, ma lo sosteneva la speranza di ritornare e di ricostruire, per i sopravissuti, quel nido che il destino avea disperso. Nell'84, dopo aver insegnato per due anni lettere latine e greche in quella Matera « città di trogloditi », che pur gli lasciò incancellabili impressioni e melanconici ricordi, fu trasferito al Liceo di Massa. Nell'87 è trasferito al Liceo di Livorno e più tardi comincerà a pubblicare nella « Vita Nova » e nel « Marzocco » alcune poesie scritte in questo periodo di rifiorente serenità. Fra Massa e Livorno scorrono questi anni di preparazione a una vita spirituale ancora più intensa e feconda e mentre si matura la sua coscienza d'uomo e d'artista, a poco a poco cresce la fama intorno al suo nome. Diviene familiare agli scrittori fiorentini del « Marzocco » e più tardi, amico del De Bosis e di Gabriele D'Annunzio, con i quali collaborerà al « Convito ».

Nel 1891, per le nozze del suo « affettuosissimo » amico Raffaele Marcovigi, si decise a ripubblicare in un volumetto le *Myricae,* già apparse in « Vita Nova », insieme con altre poesie. Il titolo di *Myricae* rimase all'intera raccolta che costituì la prima edizione; nel '92 apparve la seconda di molto accresciuta e così via via fino alla sesta e definitiva del 1903 (ristampata dal Mondadori nel '35) che contiene più di 150 poesie. Le umili tamerici virgiliane, le povere pianticelle che nessuno pianta sono come il simbolo di questa poesia fiorita all'ombra o nell'alone del dolore. La sofferenza e l'angoscia qui trovano la loro catarsi e il dolore, nel ricordo, crea una strana e artificiosa serenità che deriva da la rassegnazione, anche se ogni tanto si ravviva per diventare rammarico e sdegno contro gli uomini, non contro la vita che « sarebbe tanto bella se noi non la guastassimo ». In queste *Myricae* si trova il nucleo originario dei sentimenti e dell'arte del poeta, ma, oltre a una singolare originalità che costituisce il loro pregio estetico, si avverte subito il limite; e questo limite è dato dall'impossibilità, per il poeta, di dar vita a fantasmi che non siano il riflesso della sua sensibilità romantica; non cose salde, ma ombre sia pur vaporose e leggiadre, d'un sentimento concreto. E quando il Pascoli, accortosi di questo limite, vorrà superarlo, allora il pericolo sarà più evidente ed egli cadrà nell'immenso sforzo di dar forma a fantasmi che difficilmente si realizzano. Però egli riesce mirabilmente a far vivere nell'arte la sua ansia, la contemplazione meditabonda della natura, la giuliva serenità, il bisogno di pace e di bontà, la predilezione per gli umili e i derelitti. Ma v'è, nel suo romanticismo, qualcosa di decadente e di malato ed è questo romanticismo pratico, presupposto del suo mondo poetico, già incrinato da elementi spurii, che rende la sua espressione poco unitaria, difforme e frammentaria. Questo male dello spirito inquieto vibra e trepida in modo eccessivo e turba l'originaria espressione limpida e polita. Quando il poeta enuncia il tema, l'enunciazione è forte e vibrata, ma da questo tema si snodano altri mo-

tivi più gracili, più esigui. Egli, allora, li insegue, li ferma, li svolge a scapito, s'intende, dell'ispirazione che si indebolisce nel particolare. Questo smarrirsi nel *minore* genera stanchezza; il particolare, così inseguito, rivela la sua natura decorativa e di maniera, perchè non sempre è tale da esprimere l'unicità del sentimento ispiratore e da riportarsi al tema fondamentale. L'autobiografismo rende ancora più palese la dispersione e il pericolo si accentua là dove il poeta attinge *toto corde* al patrimonio dei suoi affetti e delle sue memorie. La voce dei morti, in queste *Myricae*, è il simbolo del mistero che il poeta cerca di esprimere stendendo ai margini dell'inconoscibile, una trina morbida d'immagini, fra accenti cupi e lamentosi. L'arte allora si diluisce in rivoli che difficilmente ritornano a lei e l'espressione ne soffre, chè vuol esser libera e serrata, tesa a una rappresentazione evidente, non impostata su effimere, per quanto deliziose, variazioni e ghirigori. In *Myricae* gli elementi che costituiscono la svariata esperienza lirica del Pascoli si possono individuare, nella loro singolare duplicità di elementi necessari ed essenziali o puramente decorativi, enumerativi ed accessori; orpelli, in tal caso, d'un ideale bagaglio romantico che costituisce una preziosità naturalistica e una raffinatezza propria d'un'Arcadia moderna e alessandrina. Queste affermazioni non debbono sottintendere che l'amore e il sentimento della natura siano, nel Pascoli, un elemento riflesso e artificioso e non s'integrino spesso in una visione unitaria. Si deve insistere, piuttosto, sulla particolare espressione di questo amore e di questo sentimento della natura. La robustezza e la semplice georgica grandiosità che questi motivi raggiungono nell'arte classica, si venano, in quella del Pascoli, come in marmo assai prezioso, ma variegato e barocco, di un tritume decorativo che nasconde, sotto un effimero puntinismo d'immagini e di rime, un sentimento che non resiste alla prova concretizzandosi in un'espressione liricamente robusta e unitaria. Il poeta si china sulle figurazioni della sua fantasia e della sua immaginazione, ma queste non prendono rilievo. Forse nella mancanza di rilievo è il limite che pur si avverte in questa poesia, dove l'espressione si tende fino a cogliere l'immagine nella sua immediatezza, ma non le dà quel respiro per cui essa possa vivere liberamente. L'immagine, invece, aderisce all'anima del poeta che la segue nelle sue modulazioni, nelle sue volute ritmiche e se ne innamora e non vorrebbe abbandonarla, per un compiacimento estetistico; e questa continua carezza lo fa gioire in un gioco puerile e, al tempo stesso, segretamente voluttuoso. In molti quadretti di *Myricae* il poeta crea scioglie e fonde toni, colori, luci, armonie che ci ricordano i dolci e tremuli toni d'un impressionismo ora languido e vaporoso, ora più nitido e preciso. Qualcosa manca all'espressione e noi lo avvertiamo, ma spesso non ce ne rendiamo conto. V'è il quadro, vi sono i colori, il paesaggio vi riluce per tratti singolari e sottili, non manca l'atmosfera nè lo sfondo, eppure avverti che quest'oro liquido dei versi scorre e va, per disperdersi in una moltitudine di toni singolari, di accenti, di colori, di sillabe dolcissime, di figurazioni luminose. Che rimane di tutto ciò? Una serie di accordi intorno ad immagini e a sentimenti vibranti di soavità che ci riportano sempre al poeta e alla sua impossibilità di obliarsi nella libera realtà d'una figurazione evidente. Il Pascoli predilige gli

interrogativi. Egli infatti interroga sempre se stesso e i suoi deboli fantasmi s'illuminano per breve fulgore; altre volte la melodia s'intreccia con i suoni e le bizzarrie dell'onomatopea, ma non si potenzia. Così il poeta predilige spesso la ripetizione che vorrebbe essere non l'affermazione retorica d'uno stesso motivo, ma una notazione in profondità; diventa invece un gioco meccanico che, in un primo tempo, ci prende perchè la sua insistenza sembra accentuare il disegno drammatico, ma quando si scopre che tutto ciò risente d'un artificio, non rimane nel cuore che un turbinìo di rime, uno strascico di soavità che può essere delizioso, ma non dura a lungo e anche le figurazioni svaniscono con esso. Talora, superando il limite del bozzetto e del frammento, la lirica si restituisce alla sua melodia circolare che è espressione d'un fantasma poetico ben chiaro e individuabile. Ne nascono le cose migliori: boschi, ardui manieri, pervinche e acacie, fontane che gemono, son qui un commento di vita, elementi della natura che si trasformano in voci della fantasia. Certe volte il poeta raggiunge la perfezione. Poi, frequentemente, la nota del dolore; il ricordo, gli anniversari. Ora è la madre e il poeta l'assicura che la sua « erma » famiglia è tutta lì, nelle due sorelle, ch'egli raccolse e che adora; o sono aperte visioni d'orizzonti, tra cielo e mare, quadri alla Dalbono, dalla chiarità meridiana, paesaggi che si stendono nel verso, o tonalità minori, smorzate, che ritroviamo, predilette, nei quadri del Toma, nelle brevi novellette e nei versi dolci-amari dei crepuscolari o nelle fiabe di Ugo Betti. A volte la rapidità e la essenzialità della prima figurazione che, se interrotta, sarebbe stata potente, è turbata dall'intervento del poeta che crede di non aver detto tutto e vuole aggiungere altri particolari. La lirica procede allora per geminazione; da verso nasce verso, ma l'unità si perde. Poeta dei derelitti e dell'umanità abbandonata, il Pascoli conosce un conforto che non mentisce: la natura, la bontà del cuore e degli affetti, la serenità, ma non la gioia; spesso, è la rettorica della morte, nei suoi versi, non la tragica nudità della desolazione; una morte più accarezzata che temuta. Così spesso ci prende un senso di monotonia, interrotto qua e là da una musicale raffinatezza; poi si susseguono i quadri, ma non ci danno l'essenza d'un tormento, non ci rivelano concretamente un sogno, un dolore, un affanno, una passione, una gioia. Il poeta è un visivo; ma la sua sensibilità gli fa anche percepire il segreto musicale delle cose. Queste liriche s'integrano l'una con l'altra; ma non costituiscono, a sè, che dei frammenti d'un soliloquio. Certo, il mondo del poeta è sconsolato e, tranne poche eccezioni, le creature a cui volge lo sguardo, con maggiore insistenza, sono gli orfani, gli abbandonati, la vergine bianca, gli avi e gl'infanti; mentre gli esseri della natura partecipano a questa tristezza delle creature e danno risalto ancora più forte alla loro sconsolata solitudine. Talvolta l'erudizione, le enumerazioni, la tipologia floreale, soffocano ogni ispirazione; altre volte è l'ornitologia che non riesce a farsi lirica. Tuttavia se tali sembrano o sono i difetti della lirica del Pascoli, non si debbono esagerare, perchè *Myricae* resterà sempre la raccolta più genuina e più tipica della sua arte.

Dopo il matrimonio di Ida, il poeta, rimasto solo con Maria, prende in affitto una casa in Castelvecchio presso Barga, realizzando il sogno di ricostituire, in

terra toscana, il nido di San Mauro. Nella prefazione ai *Primi poemetti* gli piace immaginare che sia vissuto sempre tra il Pania e Monte Forato e abbia udito sempre il fruscio incessante del Rio dell'Orso e il rotolìo delle acque del Serchio. Questo è il paesaggio e la cornice naturale dei *Canti di Castelvecchio* e dei *Poemetti*. In *Myricae,* invece, confluisce un'ispirazione varia e molteplice di luoghi, di tempi, di sensazioni, mentre la nota predominante è costituita dal ricordo e dagli anniversari. Nel '95 è nominato professore di grammatica greca e latina nell'Università di Bologna; ma rifiuta. Passano così due anni, dal '95 al '97, in cui, usufruendo di congedi e aspettative, rimane quasi sempre a Castelvecchio; anni fecondi e pieni di serenità confidente e operosa. Vive semplicemente e, frequentando gli umili contadini, i saggi della terra, i semplici di cui ricorda il nome nei suoi canti, i bambini, come Nannetto e Valentino, lo Zio Meo e la famiglia del capoccia, impara a conoscere i loro sentimenti, le loro aspirazioni e assiste alle fatiche dei campi. Intanto lavora alle edizioni scolastiche di Lyra e di Epos; e, mentre di pari passo con gli studi filologici, vanno gli studi danteschi, i primi capitoli di *Minerva oscura* compaiono sul *Convito* di Adolfo De Bosis. Di questo periodo è anche la prima formulazione della estetica del « fanciullino ». Infine nel '97 vien nominato dal Codronchi, romagnolo, e Ministro dell'Istruzione, professore di letteratura latina nell'Università di Messina. Seguono cinque anni di insegnamento e di approfondimento della sua cultura, della sua arte, della sua missione. L'ispirazione del Pascoli, in questa nuova fase della sua vita si amplia; a contatto con le masse degli emigranti, nell'isola che rappresenta la sua « cara patria ideale » il poeta storicizza quel legame che già prima, in modo sentimentale e romantico, lo univa ai miseri e ai derelitti. La filantropia, l'umanitarismo, la bontà innata si accingono a divenire quasi un programma ideale; egli sogna la rigenerazione dei miseri e dei diseredati e ambisce quasi a divenire il vate d'una nuova società redenta dal male. In alcuni discorsi approfondisce questi sentimenti di palingenesi sociale; si leggano, a questo proposito, *L'era nuova, L'avvento, L'Eroe italico,* scritti tra il '99 e il 1901. Il poeta sogna di far sentire agli uomini una insospettabile parola di pace e la bellezza della verità che solo può far progredire la società umana. Essi debbono abolire la lotta delle classi e rinunziare per sempre alla guerra dei popoli. Il poeta soltanto può e deve diffondere, tra gli uomini, questo verbo eterno e fare intendere la religione, non come un pauroso sentimento dell'al di là, ma come « riconoscimento e venerazione del nostro destino ». Il poeta sarà il nuovo maestro e l'apostolo e il suo socialismo patriottico la fulgente realtà del domani. Base di questo socialismo dev'essere il certo e continuo incremento della pietà nel cuore dell'uomo. Il Pascoli condanna il materialismo storico e afferma che le grandi trasformazioni sociali non sono state suggerite dall'interesse; sarà sempre il cuore che troverà il miglior assetto della società, « non il cervello e molto meno il ventre ». Più tardi questo socialismo patriottico e nazionale diventerà puro nazionalismo e il poeta accetterà anche la guerra intesa a dare all'Italia « errante e faticante », un posto al sole. Il discorso della « grande proletaria » non si può spiegare senza queste premesse. Ma gli anni dell'insegnamento a

Messina furono anche anni di ricca ispirazione poetica. « La vena sgorga impetuosa », egli scriveva nel '98. Alcune meditazioni leopardiane *Il Sabato,* discorso tenuto a Firenze nel '96, e *La Ginestra,* tenuto a Roma nel '98, esprimono la nuova coscienza che ci libererà dal male; il dolore è voluto dagli uomini, non dalla natura ch'è buona. Il poeta deve trasformare gli uomini e a questa missione deve tendere l'estetica mistica del *fanciullino* che è in ogni grande poeta. La vera poesia ha una suprema utilità morale e sociale, ma il poeta è trascinato e persuaso dalla verità, non la può esprimere intenzionalmente. Il *fanciullino* è il simbolo della poesia che deve rifarci ingenui e dello studio che deve renderci alla natura. D'ora in poi, quasi parallelamente a questa professione di fede civile e sociale, il poeta canta la nuova georgica e insieme, Esiodo e novello Virgilio, le opere e i giorni della vita alacre e serena. La natura che prima era solo un dolce conforto al dolore, ora assume un'importanza vitalistica e rigeneratrice. Da questa ispirazione derivano i *Canti di Castelvecchio* (1903), ma sopratutto i *Primi* e i *Nuovi poemetti.* I *Canti di Castelvecchio,* insieme con i *Poemetti,* costituiscono il momento, ora puramente lirico, ora epico-didascalico, della serenità e dell'operosità georgica. Sono poesie nate quasi tutte in campagna e risentono d'un'ispirazione pacata tra lirica e didascalica. Anche qui l'insistenza del ricordo non rinnova una drammaticità che è fonte di vivo contrasto e di forte poesia. Spesso questo ricordo è immobile nell'animo del poeta; è onnipresente, ma statico, e, se si eccettua qualche stato d'animo che si liricizza vivamente, non ha vita e fisionomia propria e si esaurisce in una melopea monotona. Il proposito del poeta di « farsi approvare, lodare e benedire » dai suoi cari, moralmente alto e nobile, vizia esteticamente molte liriche in cui il ricordo non ubbidisce a una necessità; esso è dovuto a una consuetudine che rinnova dolore e pianto, ma non dà un senso di liberazione al poeta che lo esprime. Nei *Canti di Castelvecchio* la natura non si rivela un elemento di paesaggio, senza mistero, ma in una accezione che supera i brevi confini in cui era stata espressa in *Myricae.* Essa ha in questi canti una propria misteriosa essenza che trascende il mondo degli interessi e dei crucci particolari; è una natura che non si adatta alla concezione dell'« homo homini lupus » e confina col regno misterioso della morte. Il nuovo paesaggio toscano, così caro al poeta, si sostituisce al paesaggio romagnolo di *Myricae;* e si susseguono nel canto altra gente, altri volti, altri nomi; semplice, umile e laboriosa umanità di cui il poeta si serve per esprimere significazioni più vaste e verità che sembrano nascoste, ma che sono alla portata di tutti, pur che si sappia intenderle.

Il difetto, insito in questi *Canti,* è lo stesso che si nota in *Myricae* e il poeta, non volendo, lo rivela, per suo conto, nella prefazione, quando ne indica il contenuto: « canti di uccelli anche questi, di pettirossi, di capinere, di cardellini, di allodole » ecc. ecc. e poi « di campane e campani e campanelle e campanelli che suonano a gioia, a gloria, a messa, a morto... ». Così in molte di queste « myricae » autunnali si avverte che manca l'individualità, il concreto fantasma senza di cui non v'è poesia e senza di cui non si raggiunge l'universalità. Pure in ognuno di questi canti, vi sono squisitezze musicali, raffinatezze, soavità e leggiadrie luministiche che costituiscono una cosa

nuova e aggiungono altri toni, altre sensazioni, altre gamme e colori alla tavolozza della nostra lirica. Ricordiamo « Le ciaramelle », la « Canzone della granata », « Il ciocco », « Valentino », la « Canzone dell'ulivo », « L'ora di Barga », « La canzone del girarrosto » e il gruppetto indimenticabile di quelle liriche che ci rievocano la tragedia della sua giovinezza: « Un ricordo », « La cavallina storna », « Tra San Mauro e Savignano », « Il nido dei farlotti ».

La prima edizione dei *Poemetti* risale al 1897, ma, più tardi, da questa edizione, accresciuta, nacquero i *Primi poemetti*, pubblicati nel 1905, e i *Nuovi poemetti* nel 1909. Dopo il dolore, la serenità fa volgere gli occhi intorno a noi. Il poeta distoglie lo sguardo dalle sue pene, interrompe il monologo interiore e scopre una realtà che, in apparenza al di fuori di noi, ci rende partecipi di una gioia dolce e serena, ci consola e ci eleva. La vita semplice e laboriosa dei campi, le ore e i giorni delle stagioni eterne della natura, ispirano una felicità agreste e primitiva. I protagonisti di questi poemetti georgici (« La sementa », « L'accestire », « La fiorita », « La mietitura ») appartengono a una famiglia di contadini le cui vicende son qui descritte — tra il susseguirsi delle stagioni e delle opere campestri — con semplicità quasi omerica e con fine graziosità e purezza, degna di Virgilio. Questa tenue materia dà al poeta una gioia intensa; egli vede ora così bello, « perchè ha già veduto così nero ». È la laboriosa catarsi che segue al dolore per chi ha saputo sopravvivere e la gioia, semplice e nuova, tanto più è grande, quanto più il martirio « è stato duro e durevole » ed è venuto « da tutte le possibili fonti di dolore della natura e della società » ed « ha ferito l'anima, il corpo, l'intelligenza, il sentimento ». Secondo il poeta, questi poemetti sono « scritti per anime candide che debbono leggerli candidamente »; essi, invero, rappresentano non più l'espressione puramente lirica d'uno stato d'animo singolare; ma un tentativo, spesso riuscito, di *narrare* liricamente. Infatti il capoccia e la moglie, Rosa e Nando, loro figli; Rigo, il cacciatore che sposerà Rosa, i piccoli Dore e Violetta, sono qui rappresentati, tra le alterne fatiche dei campi, coi loro semplici e forti sentimenti di prole fedele alla terra e alla vita e, quindi, benedetta da Dio, anche se il dolore non li risparmia; perchè si converte in fiduciosa rassegnazione. A volte l'amore e il dolore, fondendosi in un impenetrabile mistero, circondano di una trepida aura i motivi cari al poeta, conferendo loro toni e movimenti singolari. Ma, spesso, la minuziosità d'un lessico, quanto mai ricco, e un tecnicismo agreste, quasi ostentato sotto l'apparenza della semplicità georgica, distraggono il lettore da ogni musicale interiorità e gli danno l'impressione dell'artificio alessandrino e dello sforzo dissimulato abilmente. Questi difetti non riguardano, però, « Il vecchio castagno » « Il bordone » « L'aquilone » « I due fanciulli » « I due orfani » nei *Poemetti* e, nei *Nuovi Poemetti*: « Il naufrago » « Il prigioniero » « Le due aquile », e « I due alberi ». I due canti « Italy » e « Pietole » che chiudono rispettivamente le raccolte, anticipano il poeta rievocatore delle glorie nazionali e italiche; il primo, infatti, è « sacro all'Italia raminga », l'altro egualmente sacro all'Italia, a Virgilio e al poeta.

Nel 1903 il Pascoli fu trasferito all'Università di Pisa. Ritornava così a Castelvecchio, rientrando nella patria ideale, perchè in Sicilia, quantunque si trovasse in terra beata e nell'isola sacra ai poeti e alla poesia, aveva avuto sempre l'impressione di essere un esule.

Nel 1905 succedeva al Carducci nella cattedra di letteratura italiana dell'Università di Bologna. Dopo molte titubanze, il poeta accettava l'invito del Ministro ad « acconsentire »; ma si confessava « pentitissimo ».

Ora gli orizzonti in cui, fino allora, era spaziata la sua arte si allargano; la sua lirica vuol superare definitivamente i limiti del soggettivismo romantico ed elevarsi a significazione civica, sociale, nazionale. Il poeta vorrebbe anche conciliare e risolvere, in una concorde e superiore unità, socialismo e nazione, scienza e fede, spirito e natura, cristianesimo e paganesimo. Il vecchio socialismo patriottico non lo soddisfa più; ora il poeta tende all'epica e, nella vecchia cara Bologna, più che i ricordi della giovinezza romantica e ribelle, insegue i remoti fantasmi della storia. La cattedra, poi, che già fu del Carducci, sembra imporgli un magistero a carattere patriottico e nazionale.

I *Poemi conviviali,* editi nel 1904, costituiscono la penultima grande affermazione dell'arte del poeta. Essi sono la sintesi simbolica di un classicismo rivissuto in modo tipicamente romantico e pascoliano. Sono consacrati ad Adolfo De Bosis « re del Convito » e sappiamo che piacquero tanto al « fratello minore e maggiore »: Gabriele D'Annunzio. Questi canti, pur costituendo il superamento di ogni autobiografismo romantico, rappresentano un aspetto tipico e singolare della concezione pascoliana del mondo classico e un'illustrazione « di quel pessimismo sereno che è nella coscienza greca ». Questi poemi, discutibili nella loro realizzazione artistica, sono di un'indiscutibile originalità. In essi la personalità del Pascoli si afferma, come si era affermata nella serie degli studi danteschi, con intuizioni in apparenza artificiose e arbitrarie, ma intimamente profonde e sottili. Rimangono, perciò, una interpretazione « sui generis » che dall'età di Omero a quella di Cristo, rivela, scorgendola in simboli misteriosi e immanenti, la civiltà precristiana, fatta di sereno e cosciente pessimismo greco e di grave fatalità latina. Ai due canti introduttivi (« Solon » e « Il cieco di Chio ») seguono i cicli di Achille e di Ulisse, nei quali si rispecchia una diversa civiltà, l'una impetuosa e violenta, guerresca e avida di preda; l'altra familiare e umana.

L'età di Esiodo segue alla primitiva epoca eroica. La brama della conquista si placa, l'umanità torna ad attendere alle opere feconde della pace. La poesia gnomica e sentenziosa segna il trapasso dall'epoca di Esiodo a quella di Socrate. Così i « Poemi di Ate », « L'etera », « La madre » riecheggiano i momenti più tipici della speculazione socratico-platonica, quando all'uomo, assetato di verità, si rivela, al di là di ogni sofisma, la grandezza del mondo morale. Nei « Poemi di Psyche », invece, è racchiusa l'ansia e la ricerca mistica d'un motivo ideale eterno: quello dell'immortalità. La concezione del poeta non si esprime in una certezza trascendente o socratica, ma ondeggia tra un panteismo in cui l'anima individuale si esalta e si perde nel tutto e un vitalismo storicistico (come nei « Vecchi di Ceo ») per cui l'immortalità, postulata come immanente, s'identifica nell'eternità dello spirito che guida gli

uomini, di generazione in generazione, nel loro cammino terreno. All'epoca d'oro di Pericle segue la decadenza alessandrina; la compatta unità dell'antico mondo ideale s'incrina e si sgretola. « Alexandros » esprime, infatti, l'amara conclusione d'un mito. Attraverso la fine del mondo ellenico si matura lentamente la nuova era che avrà principio e termine in Roma. Con la « buona novella » si apre un nuovo ciclo di civiltà che consiste nel trionfo del cristianesimo dal quale anche i barbari saranno attratti. (« Gog e Magog »).

Due volumi, pubblicati postumi, contengono le poesie latine del Pascoli. Sono i *Carmina,* di varia e complessa ispirazione, composti dal 1885 al 1911 e comprendenti 31 poemetti e 73 poesie più brevi. I primi carmi risentono della stessa ispirazione di *Myricae* cui son legati non solo da riferimenti estetici, che in latino si rivelano più artificiosi e alessandrini, ma dallo stesso spirito che anima quelle umili tamerici campestri. I veri poemetti ci riportano, invece, all'ispirazione più culta e composita, ma anche più personale, dei *Poemi conviviali.* La concezione pascoliana anticipa qui, come altrove, con semplicità di motivi e di forme, il passaggio da un'epoca all'altra, dall'ispirazione delle *Res romanae* (« Laureolus », « Iugurtha », « Gladiatores », « Veterani Caligulae » ecc.) attraverso il *Liber de poetis* che racchiude tipici momenti e aspetti della vita di Catullo, di Virgilio e di Orazio (« Catullocalvus », « Moretum », « Fanum Vacunae », « Reditus Augusti », « Ultima linea » ecc.) ai sette *Poëmata christiana,* trionfo ed esaltazione dello spirito cristiano contro il paganesimo che vorrebbe sopravvivere a se stesso (« Centurio », « Thallusa », « Agape », « Pomponia Graecina », « Fanum Apollinis », « Paedagogium », « Post occasum urbis »).

Ormai il Pascoli, superata definitivamente la possibilità d'un ritorno ai vecchi temi romantici, alle nostalgiche rievocazioni e alle raffinatezze del vecchio impressionismo luministico; superata la parentesi georgica, tra virgiliana ed esiodea, dei *Poemetti* e, arricchita la sua ispirazione con le meditazioni, i suggerimenti e l'interpretazione simbolica della storia; aspira a divenire, non solo di nome, ma di fatto, il successore del Carducci ch'egli, nella prolusione al corso del 1906, aveva già salutato « maestro e poeta della terza Italia ». Ora non sogna che poemi eroici e patriottici; vorrebbe scriverne tanti e che siano tutti di auspicio alle glorie future « della grande proletaria ». Il poeta deve adempiere a una missione che sarà utile alla patria e alla società e potrà anche essere, senza accorgersene, fautore di provvidenze civili e sociali. La poesia deve avere una suprema utilità. « Migliorare e rigenerare l'umanità, ecco lo scopo; combattere il male e cioè tutto ciò che non è poesia. Il poeta deve riuscire ispiratore di buoni e civili costumi, d'amor patrio familiare ed umano ». E qui non si può dire quanto il poeta, sebbene assistito dall'estetica del « fanciullino » coi puntelli d'occasione, e conquistato da quell'alta missione che gli si rivela come lo scopo della vita e dell'arte, confonda i termini d'una teorica velleità e d'un pragmatismo didascalico, sia pur nobile e utile, con la vera essenza dell'arte e della poesia. Perciò il Pascoli, continuando il Carducci, ma in maniera opposta e diversa, comincia a rievocare e ad esaltare misticamente, attraverso una serie di arazzi, dai colori schietti e profondi, le significazioni simboliche del-

la storia nazionale. Egli vuol cogliere, nei fatti del passato, il simbolo che li ricollega al presente o a sentimenti eterni, immanenti nell'individuo e legati ai problemi del bene e del male, del progresso e della rigenerazione a sfondo universale e cosmico. Solo attraverso la fratellanza e la pietà si può cogliere la nota veramente eroica e la guerra si giustifica quando costituisce un diritto per le nazioni che anelano a realizzare una giustizia sociale ed umana. Il discorso tenuto a Barga il 26 novembre 1911, nell'« anno santo », cinquantenario della proclamazione del Regno, è il commento più lirico e commovente a questa concezione pascoliana del poeta-vate. E, veramente, la « grande proletaria » s'era mossa. Le *Odi,* in vario metro, sempre d'ispirazione classica, toccano vari temi, fra cui la pietà, l'immortalità, l'eroismo del lavoro. Non mancano i ricordi e le rievocazioni della campagna d'Africa (Dopo Adua) come la « Sfogliatura », « A Ciapin », « Convito d'ombre » e l'inno « Alle batterie siciliane »; liriche caratteristiche per nobiltà di concezione, ricchezza di colore, potenza di ritmo. Gli *Inni,* invece, celebrano le nostre glorie e i nostri martiri; esaltano gli eroi dello spirito e delle avventure ardimentose (« Verdi », « Andrée », « Al Duca degli Abruzzi »); gli spiriti nobili che combattono e si oppongono al male (« A Re Umberto ») o gli eroi del futuro, gli apostoli e i profeti d'una giustizia universale (« Mazzini »). Anche la storia medioevale bolognese, al tempo della prigionia di Enzio, figlio di Federigo II, suggerisce al poeta una serie di mirabili affreschi. Le *Canzoni di Re Enzio,* seguendo un ordine strettamente cronologico, dovevano comprendere cinque canzoni e un epilogo; ma il ciclo non è compiuto. Infatti alla « Canzone del Carroccio », esaltante la vittoria del Comune sul principio imperiale ed ecclesiastico, alla « Canzone del Paradiso » riguardante la liberazione degli schiavi del contado ad opera del Comune di Bologna nel 1256, e alla « Canzone dell'Olifante », in cui Enzio, ascoltando da un giullare il canto della morte di Orlando, presagisce la disfatta di Manfredi a Benevento; dovevan seguire « La canzone dello Studio » e la « Canzone del Cuore gentile »; infine un epilogo intitolato Biancofiore. Anche qui, come altrove, la storia serve al poeta per coglievi, attraverso l'elemento romanzesco ed eroico, in cui s'inserisce quello sociale, simboliche rispondenze e sottili, misteriose trascendenze. I *Poemi italici,* invece, editi nel 1911, comprendono tre poemetti di diversa fattura e ispirazione, di cui uno « Paolo Uccello », da alcuni considerato un capolavoro, da altri aspramente discusso. In esso si assomma la grande abilità dell'artefice di evocare e cogliere le linee d'un trapasso storico nell'anima francescana del pittore italico. Gli altri due poemetti sono « Rossini » e « Tolstoi », anch'essi densi di arcane significazioni che ondeggiano tra la storia e il mistero impenetrabile dello spirito individuale e della natura.

Ma il sogno del poeta, negli ultimi anni della sua vita, fu la composizione d'un vasto ciclo. I poemi della patria o del Risorgimento dovevano costituire un tutto indissolubile (« cento o dugento poemi »). « Devono essere un gran poema nella forma che la modernità soltanto permette; un poema di poemi a sé ». I due carmi latini, « In Romam » e « In Taurinos », scritti per il cinquantenario del Regno, e tradotti da lui, si possono considerare il preludio solenne e augurale di questo grande ciclo che, tranne

pochi canti (« Napoleone », « Il re dei Carbonari », « Mazzini » ecc.) la morte, avvenuta in Barga il 22 marzo 1912, gl'impedì di comporre.

GABRIELE D'ANNUNZIO

Gabriele D'Annunzio nacque a Pescara il 12 marzo 1863 da Francesco Paolo D'Annunzio e da Luisa de Benedictis. La madre presagì che, essendo nato di marzo e di venerdì, avrebbe fatto grandi cose. L'infanzia trascorse, dal '66 al '71, tra i primi insegnamenti delle sorelle Del Grado e quelli di Filippo De Titta, il suo più caro amico, di dieci anni maggiore. Dopo il '71 fu avviato agli studi secondari da Giovanni Sisti, finchè, nel '74, il padre lo inviò a frequentare il ginnasio, o meglio, « a intoscanirsi incorruttibilmente » nelle « carceri toscane » del Collegio Cicognini di Prato. Nel '78 ottenne la licenza ginnasiale a Chieti; poi ritornò a Prato dove, nel luglio dell'81, conseguì, con ottimi voti, la licenza liceale.

Nel '78 la lettura delle prime *Odi barbare* del Carducci influì decisamente sulla sua vocazione letteraria. « In quei giorni divorai ogni cosa con una eccitazione strana e febbrile e mi sentii un altro ». « Imparai a memoria tutte le *barbare,* passavo le mie giornate pensando agli alcaici e agli asclepiadei... ». E pensando agli alcaici e agli asclepiadei carducciani, scrisse molte odi che poi raccolse in un volumetto, dedicandolo a sè, alle Muse e a pochi amici. Così Gabriele D'Annunzio, con lo pseudonimo di Floro Bruzio, pubblicava nel 1879 la prima edizione di *Primo vere* che, un anno dopo, riapparve corretta « con penna e fuoco ed aumentata ». Giuseppe Chiarini, critico non facile all'entusiasmo e alla lode, in un articolo del 2 maggio 1880, apparso nel « Fanfulla della Domenica », salutava l'apparizione di *Primo vere* e annunziava all'Italia il suo nuovo poeta. In *Primo vere* non v'è lirica che non riecheggi, fra atteggiamenti carducciani e stecchettiani, la baldanzosa gioia di vivere del giovane abruzzese. Le intemperanze e i fremiti di questi canti sono talvolta artificiosi e voluti, ma spesso obbediscono ad un'intima forza ch'è desiderio ardente di vita, di gioia, di gloria, d'amore, anche se spira, in essi, una certa aura di panismo dilettantesco e scolastico, fra rimasticature, spesso geniali, di motivi carducciani, come l'insofferenza per il verso che « russa — ne le canzoni grasse da la languente rima » e la predilezione per la « strofa breve » che « balza, rilutta, e freme domata sotto la forte mano ». Fantasimi arcani ridono in festa al poeta; quanto cobalto e nuvole e musiche e voluttà e sogni di gloria! Il fiero Abruzzo e il Sannio gli ispirano forti e delicate fantasie; qui rivivono, nella freschezza del ricordo e dell'evocazione, le calme divine, i sorrisi del mare tra la pineta, gli occasi, le musiche marine, i sogni superbi e baldanzosi di gloria e di libertà; ma, fra tanti luoghi comuni, sia pure trasformati da una nobiltà decorativa e trionfale, e segnati da un ritmo che incalza con audace violenza, c'è una vena genuina di canto, i segni d'una singolare potenza visiva, la facoltà d'incidere e di dar plastico rilievo a versi musicali. Il romanticismo del poeta diciassettenne si rivela nel suo slancio primitivo e, a volte, ansima e folleggia, poi si disciplina e si placa nello schema della *barbara.* Questo romanticismo che si esalta in un paganesimo di derivazione letteraria e carducciana, si esprime in un senso di divini elisii, di ebbre melodi, di

balsami soavi. È il bagaglio mitologico classico liceale sfruttato copiosamente. Gli anni tra il '79 e l'82 si svolgono tra fervidi studî, ardue e felici prove e i richiami della nominanza e della gloria. Del 1880 è la sua prima prosa, pubblicata nel « Fanfulla della Domenica » un tipico bozzetto abruzzese dal titolo: « Cincinnato » in cui sono evidenti le linee e le movenze d'una prosa condotta su quella dei grandi scrittori veristi; ma già vi si avverte un impasto singolare di fresche, realistiche impressioni, lontano comunque dai vecchi schemi della prosa sbiaditamente romantica.

Conseguita la licenza liceale, il giovane D'Annunzio si trasferisce a Roma, col pretesto di frequentare la Facoltà di Lettere, ma in realtà per conoscere e farsi conoscere negli ambienti intellettuali e nei salotti mondani della Capitale. Fra il 1881 e il 1882 scrisse e pubblicò, per i tipi del Sommaruga, una seconda raccolta di versi che intitolò *Canto novo*. Le agili e un poco scolastiche strofe di *Primo vere,* quella facilità di ritmi e di movenze, quel fantasioso mondo semi mitologico, di quintessenza letteraria, qui cedono il posto a canti di maggior impegno, dai quali appare chiaro il desiderio del poeta, misto allo sforzo, di crearsi uno stile. Il suono vacuo e il colore anonimo non lo soddisfano più e, ansioso, ricerca se stesso. Egli vuole sottrarsi alla prepotente influenza della musa carducciana e si sottopone a un duro travaglio. In *Canto novo* c'è, in sintesi, in una stilizzazione ch'è ancora al di qua di ogni riflesso ellenizzante, o preraffaellita, o crepuscolare ed estetizzante, l'essenza della poesia dannunziana. Vi son tutti i colori di cui egli farà uso più sapiente nella composita melodia delle *Laudi* e, nello stesso tempo, vi si annunziano i toni grigi, sommessi e velati, delle morbide e voluttuose strofe della *Chimera* e del *Poema paradisiaco*: se si eccettua qualche crudezza tagliente e incisiva (si pensi al parnassianismo dell'*Intermezzo*) e quella preferenza (che si farà più evidente nella prosa serrata e volubile, capricciosa e succulenta) per l'immagine icastica e balzante, incastonata in un verso preciso e ritmato.

Di poco posteriori a *Canto novo,* sempre per i tipi del Sommaruga, comparvero anche nove novelle sotto il titolo, derivante dalla prima di esse, di *Terra vergine*. L'unicità del sentimento ispiratore, sia pure diversamente espresso, fra *Canto novo* e *Terra vergine,* si avverte in una specie di aura naturalistica che dà risalto e freschezza ai sentimenti, alle figure e ai costumi severi e pittoreschi di Abruzzo.

Roma trasformò il giovine collegiale che s'era iscritto alla Facoltà di Lettere per non laurearsi, in un galante mondano, beniamino delle dame aristocratiche e dei salotti principeschi; ma in questo ambiente raffinato, il poeta perde a poco a poco la sanità gioconda del suo esuberante entusiasmo, la semplice rudezza paesana, la naturale forza primigenia.

Le poesie dell'*Intermezzo* (1883) ci rivelano questa mutazione. Un'ondata di calda sensualità e di morbosa curiosità sessuale trascorre in queste rime che se, in apparenza, si riportano ancora al canto sostenuto e vigoroso delle precedenti raccolte, se ne differenziano sostanzialmente. Mentre in *Primo vere* l'esaltazione e l'esuberanza giovanile spirano sanità e giocondità, sia pure furiosamente letterarie e classiciste, e in *Canto novo* i motivi e gl'impulsi del poeta cercano di foggiarsi un ritmo interiore; nell'*Intermezzo,* prevale l'ambiguità erotica ed

eroica, calata in una forma plastica, ma non più alla maniera grecizzante. Le torture crudeli di derivazione baudeleriana, i « letifera gaudia » e le tristezze della carne immonda si riflettono, attraverso l'imitazione dei parnassiani, nella chiara e metallica compattezza dei versi e delle immagini.

Fin dal *Preludio* si avverte che il motivo dominante dell'*Intermezzo* è quello della giovinezza barbara e forte che si estenua tra le cupidigie e gli insaziabili godimenti. Al tema e ai motivi neroniani dell'« Animal triste » seguono poi quello, storicamente esegetico, delle « adultere » (Elena, Erodiade, Isolda ecc.) alla maniera dei cammei parnassiani di Joseph Maria de Heredia; e gli altri, pur vari, tra diverse e lascive armonie, come le « eleganze » e i sonetti, duramente celliniani, di « Plastice ». Infine, tra le caligini, la pesantezza della carne, i languori lunghi e il tossico lene del sangue, un barlume di resipiscenza ed una velleità, più che volontà, di redenzione si può intravedere negli ultimi canti : « Verso l'antica gioia », « Ai poeti » e nel « Commiato » finale.

Le lascivie, le sensuali tristezze, le esperienze di tipo erotico-eroico, parvero interrompersi con il matrimonio e l'improvvisa fuga del poeta con la duchessina Maria Hardouin di Gallese. Ma l'esilio, nella Villa del fuoco di Francavilla a mare, non durò a lungo; il poeta non poteva dimenticare Roma ch'era, pur sempre, il regno della sua favola e della sua storia. Il *Libro delle Vergini* fu il primo frutto di questo ritorno del poeta alla terra natale. Fra rievocazioni, ricordi e il mirabile studio dell'ambiente e delle figure, affiorano qua e là, nella prosa, reminiscenze flaubertiane e verghiane, che spesso s'intrecciano e si fondono in un singolare impasto. A Roma, il poeta, di nuovo preso nel vortice della vita mondana, ne diventa il cronista più abile. Dalle colonne della « Tribuna », sotto vari pseudonimi (Duca Minimo, Lila Biscut, Mab Svelt ecc.) si fa illustratore, stilizzato e galante, della vita salottiera e mondana della capitale « bizantina »; ma tra le cronache, le rievocazioni, gl'intagli, le variazioni, i grotteschi e gli arabeschi di squisita eleganza pittorica, non mancano articoli di acuto interesse critico, di letteratura e di arte.

Nel 1886 pubblica *Isaotta Guttadauro* e altre poesie; edizione che, ripubblicata nel 1890, fu divisa in due parti: *L'Isotteo* e la *Chimera*. *L'Isotteo,* dedicato alla moglie donna Maria Gallese, è una serie di freschi e ariosi pannelli rinascimentali in cui l'ammirazione, l'amore, la voluttà, armoniosamente concepite, si contrappongono alle lascivie, ai sogni malati e ai fiori del male dell'*Intermezzo*. *L'Isotteo* rievoca, in quattordici ballate, un idillio che ha la grazia quattrocentesca della poesia del Poliziano e del Magnifico. Il poeta abbandona il suo furioso e giovanile entusiasmo che si esprimeva nei metri « barbari », si libera dalla durezza diamantina e parnassiana della parola, rivestita di smalto, dell'*Intermezzo* e ritorna alle fresche sorgenti della nostra lirica, ai modi dei grandi quattrocentisti, riprendendo e rinnovando, con novità di ritmo e di movenze, l'ottava e la nona rima. In un paesaggio irreale e pur vero, dalle leggiadre e armoniose prospettive, ma senza intellettualistiche raffinatezze, s'inquadra il sogno del poeta. Il piacevole artificio consente talora anche un senso d'incantata modernità, in cui si rinnova l'antica melodia toscana, come nella « Ballata d'Astioco e di Bri-

senna » e nella « Cantata di Calen d'Aprile ». L'*Isotteo*, definito dal poeta « liber elegantiarum », termina con la parafrasi, in trasposizione moderna, del canto di Lorenzo: « Quant'è bella giovinezza... » e la contaminazione non dispiace.

Ma, dopo questa pausa leggiadra, anche se letteraria e manierata, il poeta rinnova nella *Chimera* le sue ansie oscure, i perfidi sensi, le rivelazioni simboliche dell'*Intermezzo*. Qui passione e perdizione son sinonimi. Anticipando l'esperienza intellettualistica e tormentosa del *Piacere*, i versi della *Chimera* (che il poeta considerava tra i suoi migliori) interpretano un'ambigua stanchezza spirituale e un oscuro tormento del corpo e dell'anima. Anche qui troviamo movenze quattrocentesche e preraffaellite, graziose figurazioni e variazioni sui modi dell'ottava del Poliziano, o delicate, liliali e mistiche voluttà di creature dai tratti botticelliani. Alcune di queste liriche sono, in trasposizione simbolica, illustrazioni o interpretazioni del mondo spirituale del poeta e dell'eterno femminino dannunziano. Regali principesse s'inquadrano sullo sfondo di ville, di loggie digradanti, di cipressi secolari, di palazzi splendidi sotto la fredda luna, tra fontane, roche e lente, invisibili tra i pini. Questi motivi ritornano più tardi, con insistenza, nel *Piacere* e, in sordina, nel *Poema paradisiaco*. Pure fra tante leggiadrie e tipici paesaggi, spira un senso di contaminazione. Il sacro e il profano si confondono, la voluttà è tormento inesprimibile e la carne è come un'urna che racchiude tutti gli aromi e tutti i dolori. Alcuni di questi sonetti sembrano un commento musicale e illustrativo del *Piacere*. La *Chimera* riflette, insomma, tra elementi decorativi cari alla fantasia d'un Veronese, come i levrieri, i pavoni e le selve di aranci, la tristezza che deriva dalla voluttà e la contemplazione della bellezza. Insieme con gli « idilli perversi » che si contrappongono alle ballate dell'*Isotteo*, e con gli incantamenti musicali e stilistici delle « Romanze », dall'ambigua e sfumata pensosità, i « Sonetti dell'anima » ci rivelano la consapevolezza della triste miseria e l'odio per la « mala pugna ». La moribonda anima vede i gigli risplendere, alti e soli, nella penombra, ma il poeta è « sazio di trar balestra ed arco » e sa che la sua « favola breve è già compiuta ». La pace e l'incanto della natura possono far cadere « la gran frode » d'amore? « La carne è stanca ». Le ultime poesie della « Chimera » sembrano un richiamo alla terra e un'aspirazione alla vita sana e alle opere feconde (« Ruralia »). La georgica di Virgilio, espressa in alcune liriche, come « La madre », « I seminatori », « Agli olivi », « Per la messe », « La neve » non costituisce soltanto un contrappeso retorico, ma l'indice, sia pur tenue, d'un sentimento che redime, almeno in parte, il poeta dalle angosciose tortuosità sensuali.

Nel convento michettiano di Francavilla a Mare, dove ritornò nel 1888, « in una stanza raccolta come una cappella » solo, completamente solo, rievocò, attribuendole ad Andrea Sperelli, le sue esperienze e vicende romane e gli amori aristocratici e i sogni della sua sensibilità egoistica e raffinata. Il *Piacere* s'intesse sulla vicenda d'un doppio amore che si rivelerà sempre lo stesso, nel gioco egoistico e complicato d'un sensuale narcissismo. Andrea Sperelli è il prototipo dell'individualista romantico che si estenua nell'analisi delle proprie sensazioni e si

prostra, vinto, dinanzi alla mostruosa Chimera estetico-afrodisiaca della sua folle e vuota passione. Abulico e amorale, costruisce la sua vita e organizza le proprie sensazioni in libertà assoluta, guidato solo dal senso estetico ch'egli ha sostituito a qualsiasi senso morale. Fratello, nel dandismo, di Oscar Wilde, fa della sua vita il proprio capolavoro. Perciò è inutile cercare in Andrea, in questo apostolo del culto dell'io, un sogno preciso, un ideale determinato. Egli non ha concretezza di personaggio; è uno e nessuno al tempo stesso, ma senza pirandelliana perplessità. Dominato, invece, da un'ambigua passione, egli è un debole e un ipersensibile malato di vacuità; il suo dolore è una piaga aperta nell'epidermide; le torture e le complicazioni spirituali sono artificiosi tentacoli del suo sensuale estetismo. Sperelli è un dilettante di sensazioni, è un decadente orgoglioso e folle, per il quale gli orizzonti della vita confinano troppo spesso con l'alcova. La vita spirituale, per lui, che non ha alcuna sensibilità politica ed è *mostro* nell'ordine morale, si riduce a un gioco; la sua libertà nell'ebbrezza si nutre di follìa; è ricerca, nell'artificiosa serra delle chimere, d'un'orchidea strana e mostruosa.

Ma nello stile prezioso e attraente del romanzo, riccamente composito, rivivono sopratutto aspetti, fantasie e visioni della Roma dei papi, delle ville, delle fontane e delle chiese barocche e vi si inseriscono anche tipici scorci di vita romana, descrizioni di eleganti e raffinate abitudini e analisi di complicate, se pure artificiose, situazioni psicologiche. La prosa si distacca d'un balzo da quella di *Terra vergine* e del *Libro delle Vergini;* si fa ricca d'accordi musicali, timbrata e profonda, sensualmente ricca e inquieta, ora turgida e barocca, preziosamente moderna, ora classica e ariosa o ambigua e decadente.

Si collegano, in un certo senso, all'ispirazione romana del *Piacere,* interpretando i sentimenti del poeta, ora in tono *minore,* ora in *maggiore,* i quattro libri delle *Elegie romane,* scritte dal 1887 al '91 e pubblicate, la prima volta, dallo Zanichelli nel '92. Il poeta vuole esprimere, attraverso l'eco delle Elegie goethiane, pagane e sensuali, e alcune reminiscenze carducciane, la bellezza, il godimento e l'acceso fervore che gli ispira la contemplazione della Città. Barocche e classiche al tempo stesso, queste *Elegie,* un po' frondose e un po' autunnali, racchiudono una trasfigurata bellezza. Passano, quindi, in questi versi, illuminando dei loro fulgori i sogni sensuali del poeta, Villa d'Este, fra il tremore giocondo degli alberi, il fremito dei ricordi e le cento fontane dalle « feminee bocche »; i colli d'Alba, le belle e tristi piazze romane, San Pietro, le cupe ombre e gli specchi d'acqua e le quercie di Villa Medici. Così in tema d'elegia, il poeta canta la dolce stanchezza, l'insania evanescente e il suo amore mutevole. Stanca è la carne e spira già l'anima in questa incompresa pace dei paesaggi romani.

Dal 1889 al 1890 D'Annunzio si sottrae, per un anno, alla magnifica vita romana per compiere il servizio militare. Quest'anno fu di completa rinunzia alla vita intellettuale « trascorso in gran parte tra ozî torpidi ed esercizi violenti entro una caserma di cavalleria ». Nel novembre del 1890, ritornò a Roma e, dopo « quindici mesi di completo riposo intellettuale », scrisse il *Giovanni Episcopo,* racconto che apparve nella « Nuova Antologia » col titolo di *Dramatis per-*

sonae. La prosa dell'*Episcopo,* differenziandosi da quella del *Piacere,* dimostra ora la predilezione del poeta per il ritmo realistico del *Libro delle Vergini;* e forse questo esteriore e formale ritorno alla prosa è indice di una chiarificazione e di un rinnovamento interiore.

Nel 1891 il poeta, ritornato a Francavilla, dall'aprile al luglio, scrive il secondo romanzo del « Ciclo della Rosa », l'*Innocente,* dedicato alla principessa Maria Gravina Cruyllas, suo nuovo amore, e pubblicato prima nel « Corriere di Napoli » e, solo più tardi, dal Treves.

L'*Innocente* rivela troppo chiaramente il proposito del poeta di inserire, nel mondo arido e sensuale di Andrea Sperelli, un principio di mutamento che riecheggia il « rinnovarsi o morire » della lettera a Matilde Serao, pubblicata come premessa a l'*Episcopo*. Non si può negare che l'*Innocente,* la cui traduzione in francese, da parte di Giorgio Hérelle, rese noto in tutta la Francia, il nome del poeta, a differenza del *Piacere,* costituisce un nobile tentativo di esprimere, in uno stile semplice e severo, una pietà quasi umana, e sentimenti, come il pentimento e il rimorso, ignoti al mondo vacuo e amorale di Andrea Sperelli. Il romanzo si svolge, come l'*Episcopo,* a guisa di fatto narrato dallo stesso protagonista; semplice sotterfugio della tecnica narrativa dello scrittore che crede, in tal modo, di poter creare figure e persone e di oggettivarne azioni e movimenti.

Il poeta definì l'*Innocente* « un romanzo nuovo di tessitura e di stile », penetrato di commozione e profondamente morale. Segnava, dunque, quest'opera, una virata, non solo formale, ma essenzialmente spirituale, dal mondo egoistico ed egocentrico di Andrea Sperelli? Invero il mondo morale di Tullio Hermil, nonostante le apparenze, è sempre quello di Andrea Sperelli. Certo, Tullio è meno egoisticamente raffinato e sensuale di Andrea, ma la colpa di cui si macchia Giuliana è provocata da lui e la fredda volontà di sopprimere l'« intruso » lo spinge ad esporre un innocente alla morte sicura. Non è l'amore che parla in Tullio, nè il pentimento o il rimorso per il suo misfatto, ma una folle, egoistica volontà di purificare l'amore che s'è riacceso in lui.

Agli anni che il D'Annunzio trascorse in Napoli tra il 1891 e il 1893, risalgono anche le poesie che apparvero poi col titolo di *Poema paradisiaco*. Il poeta esprime, in questi versi, la sua stanchezza fisica e spirituale; è un mondo in penombra che si rivela nel canto in sordina; una parentesi crepuscolare. Il poeta, stanco del piacere, delle raffinate voluttà, degli amori folli ed effimeri e dei giochi amari d'un'immaginazione perversa, si riduce a vagheggiare un amore semplice e umano. L'amore qui è sentito non come un'effimera gioia, un raffinato tormento, ma come qualcosa che rimane e resiste alla vita. Al poeta sembra di esser vissuto invano e di aver invano adorato l'*Arte,* chè non ha consolato nessun dolente e non ha vendicato nessun oppresso. Non si poteva suggellare con un'affermazione più amara lo sconforto nè condannare più aspramente il freddo egoismo estetico di Andrea Sperelli. Il poeta è stanco di mentire; ora pensa ai puri occhi di viola della sorella e a quelli della madre. Le belle cose innocenti, della terra e del cielo, sono per lui una novità, quasi una rivelazione. Ma liberarsi dalla stanchezza e dalla menzogna non è facile; pure egli grida alla sorella, nel *buon messaggio,* che lo aspettino, che

tornerà, che sogna la sua casa e i suoi rosai.

Il *Poema paradisiaco* è, dunque, il poema dell'immortale tristezza e del tormento occulto. I temi e i motivi più frequenti di questo nuovo e squisito decadentismo, in cui gli echi letterari si confondono, nell'artificiosità crepuscolare, con l'espressione di un tormento che è sempre inquietudine dei sensi più che spirituale dissidio, si riassumono nell'« Hortulus larvarum », pieno di desideri insoddisfatti e malsani e di confuse aspirazioni ondeggianti tra il male e il bene. Si rincorrono quivi e si smorzano, affranti, in ritmi sonnolenti e assorti, in velate cadenze pregozzaniane e precorazziniane, i temi dei paradisi inaccessi, dei giardini chiusi, del male delle rose, della dolcezza essenziale nelle vuote fiale e del miraggio dolce e triste delle cose lontane. Nell'« Hortulus animae », invece, il poeta esprime il bisogno di sfuggire alle cose orrende, alla mostruosa chimera e riafferma la promessa, non vana, di ritornare alla casa natia, alla madre e alle sorelle che lo aspettano. E infatti, dopo la morte del padre, dal 1893 al 1896, il poeta, tornato in Abruzzo, soggiornò di nuovo a Francavilla dove, nel convento michettiano, « sede dell'arte e del silenzio » scrisse, « con curiosa lentezza » *Il trionfo della morte,* terzo romanzo del ciclo della Rosa. *Il Trionfo della Morte* è l'ultimo romanzo della volontà malata; Giorgio Aurispa, abulico e tormentato, in lotta con « l'invincibile » è fratello spirituale di Andrea Sperelli e di Tullio Hermil. La volontà non è capace di organizzare il mondo dell'esperienza e di costruirsi una vita dominando l'influenza soffocatrice dei sensi. Egli anela a grandi cose, ma la passione lo tormenta e lo incatena al simbolo vivente della sua follia, a quell'Ippolita Sanzio che è la personificazione ideale e carnale dell'« invincibile » Chimera. Aurispa cerca di sottrarsi al maleficio, ma tutto è vano. Il tentativo di comprendere la vita meravigliosa della natura o i dolori e le sofferenze morali della famiglia, o, riavvicinandosi alla sua terra, la fede degli avi, per legarsi ad essi nel misterioso viluppo della carne e dello spirito o quello di farsi sommergere dall'onda impetuosa e potente della musica di Wagner, riesce vano ed inutile dinanzi alla persistenza di quel male profondo e divoratore e allora l'abulico Aurispa, in un disperato gesto, in cui pur si rivela, per la prima volta, la sua volontà di liberazione, trascina con sè, nell'abisso marino, la bella e affascinante Chimera. Insieme con Ippolita Sanzio, Aurispa uccide se stesso; e, con entrambi, la folle sensualità che la volontà non aveva saputo domare. Il romanzo afferma, in tal modo, una « moralità gravissima »; questa « moralità » germina dall'esperienza del poeta che è Sperelli, Hermil ed Aurispa allo stesso tempo. L'avvento del superuomo salverà questi protagonisti dell'inane lotta contro « l'invincibile »?

Nel 1895, sul panfilo dello Scarfoglio, il poeta compie insieme con l'amico napoletano e con Giorgio Hérelle, il suo traduttore francese, un viaggio ch'è quasi un devoto pellegrinaggio. La Grecia apre a Gabriele D'Annunzio un nuovo orizzonte e ne chiarifica lo spirito. Il decadente e l'abulico, ridesto al soffio della ventata nietzchiana, nella metamorfosi improvvisa, rimane ora attonito dinanzi alla Bellezza plastica e umana d'un'ideal mondo terreno. Sarà egli il sacerdote puro di questa serena bellezza? L'ispirazione della *Laus vitae* e della *Città*

morta si ricollega al viaggio in Grecia; ma il poeta, scampato al vacuo e sterile estetismo, preso nel vortice rarefatto dell'avventura nietzchiana, non può intendere ancora lo spirito di quell'arte pura ed eterna.

Nel 1896 Gabriele D'Annunzio dà alle stampe un nuovo romanzo *Le vergini delle Rocce,* scritto nella quiete operosa di Francavilla, subito dopo il *Trionfo della Morte. Le Vergini,* primo del ciclo dei « Romanzi del Giglio » costò al poeta otto mesi di lavoro ostinato e quasi feroce; dovevano seguire *La Grazia* e *L'Annunziazione,* romanzi che non furono mai scritti. Con *Le Vergini* che sono il romanzo del superuomo, l'ideal prole nietzchiana, gli pareva d'aver scritto il suo primo libro « non certo destinato alla popolarità ». Claudio Cantelmo, che non si può definire in completa opposizione ai protagonisti dei precedenti romanzi, è dominato dall'orgogliosa volontà di plasmare l'« Uno », il « Superuomo » dal sangue di due nobili e antiche famiglie italiane. Ma la volontà, che può domare l'istinto, non può imporsi alla natura e sostituirsi alla sua legge creatrice. Vibra, in tutto il romanzo, un simbolismo profondo e velato, alla maniera di Leonardo. « Io farò una finzione che significherà cose mirabili ». Quale delle tre vergini sorelle, dei Capece Montaga, Massimilla, Anatolia o Violante incarnerà la occulta, potente, misteriosa divinità creatrice? Da chi nascerà l'Eroe, il futuro « re di Roma » che dovrà sorpassare i suoi creatori, adunando in sè tutte « le ricchezze della stirpe »? Ma il ciclo rimase interrotto; Violante morì solo negli appunti del poeta e il « superuomo » rimase nel limbo delle intenzioni.

Nell'ottobre del 1896, a Venezia, il poeta s'incontrò con Eleonora Duse. Ne nacque una concordia, nell'arte, singolare fra due anime così diverse ed opposte. Al duplice riflesso della grande arte drammatica dell'attrice e dell'influenza che il viaggio in Grecia aveva esercitato su lui, l'aspirazione del poeta al « dramma », inteso come azione, si realizza nelle sue prime opere: *La città morta, La Gioconda, La Gloria.* Nella *Città morta* il poeta riprende il tema suggestivo della passione indomabile, la stessa che condusse Giorgio Aurispa a precipitare nell'abisso insieme con Ippolita Sanzio. Protagonista della tragedia è un archeologo, Leonardo, scopritore delle tombe degli Atridi, che, innamorato follemente della sorella Bianca Maria, la uccide per sottrarsi all'incubo d'una passione fatale. Ma là dove i Greci avrebbero fatto trionfare il fato, come avveniva nel mito di Edipo, il poeta fa trionfare, sullo stesso destino, la volontà liberatrice del superuomo. *La Gloria,* invece, rappresenta il dramma di Ruggero Flamma che, aspirando alla grandezza di Roma, capeggia una rivolta; ma viene ucciso da una virago, bella e crudele, Anna Comnena che si oppone alla volontà dell'eroe. *La Gioconda,* infine, risolve in termini squisitamente drammatici il sentimento che impedisce a Silvia, la moglie dello scultore Lucio Settala, di far distruggere la statua scolpita dal marito e ispirata dalla modella Gioconda Dianti. Ma nel pietoso gesto di salvare l'opera d'arte, espressione di pura bellezza, Silvia sacrifica le proprie mani.

Ora nello sforzo di superare se stesso, il poeta tenta di evadere dalla cerchia dell'« io » in cui era confinato, per collegarsi al « sociale » di cui comincia a intendere la forza e l'importanza e partecipa alla vita politica, in un primo tempo, con la candidatura a deputato di Ortona

a Mare e col discorso elettorale della « siepe », pronunziato a Pescara.

Nella reazione a una società falsa che « deforma e avvelena », il poeta che, vincendo la repugnanza per la « Bestia elettiva » era entrato in Montecitorio quale rappresentante dell'estrema destra, si avvicinò ai socialisti e, nel marzo del 1900, pur « non consentendo alla loro idea » ma soltanto « al loro sforzo distruttivo », passò all'estrema sinistra. Sciolta la Camera, si presentò, coi socialisti, candidato in un collegio di Firenze, ma non fu rieletto. Non cessò tuttavia di combattere, di incitare e di cantare nelle prime *Laudi*, la « Ricordanza » e l'« Aspettazione », bene augurando alla Nazione eletta.

Nel 1898 da Roma, dove era tornato a vivere fin dagli ultimi mesi del '96, « in un appartamento della silenziosa via Gregoriana », passò in Toscana dove visse fino al 1909, in una villa, a Settignano, detta la « Capponcina ». In un ambiente rinascimentale e lussuoso, mistico e raffinato, « fra cani, cavalli e belli arredi » lavorò lungamente in solitudine, alternando alla vita laboriosa e segreta del certosino quella, magnifica e lussuosa, d'un principe romano. Fu questo, per il poeta, un periodo di luminose ispirazioni, delle quali, non poche, dovè alla Duse, anima raccolta e protesa nel simbolico gesto di animatrice segreta. Alternando al soggiorno nella Capponcina, quello, pur vario e mutevole, in altre ville e luoghi della Toscana, tra rive, pinete, fiumi e colli fioriti, il poeta scrisse, in questo periodo, la più gran parte delle sue opere che vanno dalle *Laudi* alla *Fiaccola sotto il moggio;* da *La Nave* alla *Fedra,* dal *Forse che sì, forse che no* a *La figlia di Jorio.*

Degli anni tra il 1896 e il 1900 è il primo romanzo del « ciclo del Melograno » : *Il fuoco.* Come i romanzi del « Giglio » costituivano la premessa per l'avvento del superuomo, il ciclo del Melograno, destinato anch'esso a rimanere interrotto, doveva rappresentarne l'affermazione graduale attraverso la volontà di potenza. *La vittoria dell'Uomo* e il *Trionfo della Vita* dovevano concludere il ciclo. *Il Fuoco,* che si può definire un romanzo « veneziano », è il simbolo dell'arte in cui divampa il sogno luminoso di Stelio Effrena. Alla Foscarina spetta il compito, mistico e sublime, di realizzare con la sua grande arte drammatica, il nuovo *teatro* sognato da Effrena e di liberarlo dal grande eccitamento di cui egli nutre la creazione artistica. Ma questa non può essere soffocata da un solo e sia pur grande amore, perchè è libera, nel suo divenire, e richiede sempre nuove e possenti ispirazioni. Così al « fuoco » divoratore della passione d'arte che anima Effrena, questo rinnovatore latino d'un mito che non tramonterà, corrisponde, in un contrasto di cui il poeta coglie l'essenza drammatica, il lento vanire nell'ombra, tra le creature perfette che tutto hanno dato, della Foscarina (la Duse) cui Donatella Arvale succede nel breve e glorioso destino di nuova animatrice e di musa. Ma il ciclo rimase interrotto e Stelio Effrena non potè compiere, uccidendo Foscarina, il gesto orrendo, ma ormai inevitabile, della liberazione. La prosa del *Fuoco* è di una succulenza pittorica veramente « veneziana » dai colori caldi e profondi, dal *leit-motiv* solenne e trionfale, puro e maestoso. Qualcosa di questa ricca e prepotente vitalità, di questa gioia di vita e di canto, tra panica e dionisiaca, sboccò certamente nelle *Laudi,* dall'ispirazione molteplice e polifonica, dal ritmo solenne ed orgiastico,

musicalmente potente. Le prime sette *Laudi* comparvero, il 16 novembre del '99, nella « Nuova Antologia »; tra il '99 e il 1903 quelle che composero i tre libri d'un ciclo incompiuto: *Maia, Elettra, Alcione.* Le *Laudi* del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi sono l'opera più complessa di Gabriele D'Annunzio che fonde, in una polifonia moderna e dionisiaca e nel panismo affocato d'un pagano moderno, i motivi più sacri alla decima Musa, l'« Energeia », che guida, nel superamento del dolore e nella conquista della gioia, la quadriga imperiale della volontà, della voluttà, dell'orgoglio e dell'istinto.

La *Laus vitae,* premessa a tutte le laudi, è l'inno dell'umanità cui il superuomo ha dato un altro senso e un'altra vita ed è « composto in un'arte demoniaca come quella che foggia gli specchi magici ». Il poeta vi canta la vita totale e in questa nuova Comedia l'arte che trasforma « le immagini del mondo visibile » « in segni luminosi del mistero interiore » si esprime per continue metamorfosi ed esalta la « sirena del mondo », la « diversità » ch'è attributo inseparabile della vita. Il poeta, preso nel giro di questa esaltazione, dopo una scorribanda tumultuosa attraverso i regni del mito, ma più in quelli d'una immaginifica follia, in cui gli echi del viaggio in Grecia, della erudizione mitologica e della sua intima imperiosa sollecitudine si rincorrono e si accavallano in ridda continua e ostinata, canta il contrasto fra l'antica, inimitabile « diversità » e l'orrore, la febbre e il sonno delle « città terribili », dall'« odor molle di morte ». Ma la decima musa, l'Energeia, farà riconquistare allo spirito affranto e attossicato, la primitiva libertà e, in tal senso, il poeta si considera « maestro legittimo », il « maestro che per gl'Italiani riassume le ispirazioni e le tradizioni del gran sangue ond'è nato; non un seduttore nè un corruttore, sì bene un infaticabile animatore ». Attraverso i propilei di questo grande tempio della *Laus,* moltiplicato dagli echi possenti, risuona il grido dell'« annunzio », del prodigio meridiano che il poeta reca, sopra il vento giubilante, a tutti gli uomini: « Pan non è morto ». E il grido si propaga in strofe concitate e sapienti, tra le immagini che si susseguono, ora rapide, ora incastrate in versi soavissimi, balenanti e corrusche, demoniache e folli, per tutta l'ampiezza della polifonia, modernamente pindarica.

In Elettra, invece, il poeta che non ha ancora raggiunto l'afflato lirico e il ritmo orgiastico della « Laus vitae » scritta più tardi, ma premessa ideale alle *Laudi,* canta le lodi degli eroi; un moderno, ma più vario e disuguale carme in cui si procede dall'esaltazione delle glorie passate e dalla « ricordanza » degli eroi all'« aspettazione » per il futuro. « Il crasso oblio di ciò che forma il patrimonio ideale degli italiani » spinge il poeta a glorificare « con duro stile », in una serie di episodi eroici « il Latin sangue gentile, dall'approdo di Enea all'assedio di Macallé ».

Così nei polimetri pindareggianti di *Elettra,* il poeta celebra « le sacre scaturigini delle Forze pure » di cui la laude alle « Montagne » costituisce il preludio possente e, con impetuosa oratoria, ch'è raramente poesia, le glorie e le lodi del genio italico, dall'Alighieri ch'egli invoca quale risvegliatore, purificatore, intercessore; al Re giovine, eletto dal Destino; agli eroi garibaldini, all'aurea Roma fino a « La notte di Caprera » canzone di gesta garibaldine, incompiuta, ma felice nell'ispirazione e sapiente nel disegno rit-

mico. Dopo i « Canti della morte e della gloria » il poeta celebra le lodi di Giovanni Segantini e, con musicale retorica su stampo petrarchesco, quelle di Giuseppe Verdi che diede « una voce alle speranze e ai lutti degl'italiani ». Infine, in versi sempre più ondosi, che si susseguono senza che se ne possa mai cogliere l'unità fantastica, il poeta inneggia a Bellini, a Vittore Hugo, a Federigo Nietzsche, e all'arte del Cenacolo immortale. Dopo i « Canti della Ricordanza e dell'Aspettazione » ecco i sonetti delle « Città del silenzio », mirabili di plastica evidenza, ma spesso soffocati dal peso di troppi particolari illustrativi che non sempre riescono a fondersi in un'atmosfera ideale. Il « Canto di festa per Calendimaggio » e il « Canto augurale per la Nazione eletta » chiudono il ciclo celebrativo: sguardo al passato e al futuro e ricordo ed auspicio di nuova grandezza.

In *Alcione,* invece, il poeta, al di là di ogni riferimento storico e di ogni intento encomiastico, al di fuori di ogni pindarismo, di ogni ricordo e aspettazione, assolutamente libero, esprime in una magica ebrietà la sua essenza immortale. « Ogni giorno mi trasfiguravo nell'estro d'una laude eterea come una lodola o muscolosa come una lonza ». In questo vasto e arioso poema, tutte le voci della natura esultano panicamente. In *Alcione* non vi è alcuna astrattezza, alcun trascendente simbolismo, ma, nel regno della forma concreta, si fondono senso, mito e fantasia. In questo poema della giovinezza, paesaggio e figure respirano un'aura essenziale e immagini, suoni e colori, senza giustaposizioni simbolistiche, concorrono a creare una nuova mitologia che si esprime « in una sensualità rapita fuor dai sensi ».

In questo mondo musicale in cui la melodia classica, circolare e conchiusa, spesso si affianca alla polifonia wagneriana che va all'infinito, si accendono e si riflettono ritmici giuochi d'immagini, cadenze di sillabe e di rime che passano e si trascolorano fra paesaggi marini e fluviali, cieli splendenti, occasi intensi e meravigliosi e fulvi meriggi.

Se l'arte di Gabriele D'Annunzio ha creato cose perfette, queste son tutte in *Alcione,* in cui, un'inesauribile vita sotterranea nutre fiori e frutti meravigliosi, incarnazione della bellezza e del mistero e anelli d'una eterna metamorfosi. L'uomo qui s'inserisce e spazia, frammento dell'immensa natura, in un perenne mito solare e si confonde e s'inebria di sensi divini ed eterni. Beatitudini estive, paesaggi marini ed agresti, fantasie fluviali e montane e divine melodie di acque e di parole si alternano e s'intrecciano, insieme coi ditirambi delle trasmutazioni, in strofe mirabili e spesso perfette.

Si alternano così le melodie sottili e dolcissime, pieghevoli e soavi (« Lungo l'Affrico », « La sera fiesolana ») alle pallide serenità (« Beatitudine », « L'ulivo ») e ai vaporosi riflessi, morbidi ed estuosi, del solleone (« La tenzone ») o alle fluenti nenie fluviali (« Bocca d'Arno », « Intra du' Arni »), mentre nella « Pioggia nel pineto » crepita un ritmo alterno, dall'ondosità soffocata ed ansante, più lieve, più forte, più velata. Seguono le squisite colorazioni, pallide e verdicanti, del mare in bonaccia (« Meriggio ») in cui il meriggio veramente vive « tacito come la Morte »; o le tenui e fresche e nivali note di « Albàsia » e la ritmica frattura de « L'onda », musicale movimento che ora cresce e s'innalza, ora si placa e si abbatte e rincalza con tecnica di nuove raffinate armonie. La saporosa corposità, in « Versilia » è percorsa da un brivido

di fresca metamorfosi in un mondo di gioia naturalistica e la melodia in « Undulna » acquista leggerezza e agilità in strofe trascendenti, che fanno strano contrasto con le quartine della « Morte del cervo » capolavoro parnassiano e alessandrino, ma vivamente moderno; in cui le figure balzano e si staccano, con forza centauresca, su sfondi arborei, eternate come in un bronzo corinzio; e con quelle non meno dure, preziose e parnassiane, quantunque crudamente drammatiche, de « L'otre ».

La « clausura » della Capponcina (alternata con viaggi a Roma e a Venezia, a Parigi, in Egitto e ad Atene e al soggiorno, mutevole, in altre ville e paesaggi toscani) e l'ispiratrice confidente amicizia della Duse che gli viveva accanto, nell'ombra della Porziuncola, anima nobilmente trafitta, amorosa e fedele, furono di incitamento al poeta a celebrare sempre più Dioniso, nella forma sublime della sua festa terrena: la tragedia. Chiusa nelle *Laudi,* e specialmente in Alcione, la passione pura del canto, il poeta ambisce di dar forma altamente drammatica alle figure viventi nella sua fantasia e in una trilogia sui « Malatesta » pensa di esaurire quel mondo di allucinazione, di sangue e di lussuria, che vibrava in lui con ostinata violenza. Ne nacque la *Francesca da Rimini* cui molto più tardi seguì la *Parisina;* ma nella trasposizione, sia pur moderna e dannunziana del fatto tragico, si avverte l'impossibilità, per il poeta, di creare figure e personaggi concreti, viventi di vita propria. La *Francesca* perciò dà l'impressione d'un vasto arazzo da cui si staccano, di scena in scena, come da un mondo di violenza e di lussuria, figure odiose (il geloso e vendicativo Malatestino) e creature folli di puro amore (Paolo e Francesca) o solamente umane (Gianciotto), che, consumata la loro tragedia, rientrano nella serica immobilità della grande figurazione.

Ma, contemporanea all'ispirazione delle *Laudi,* è anche *La figlia di Jorio,* tragedia pastorale scritta a Nettuno nell'estate del 1903 e rappresentata, l'anno dopo, da Virgilio Talli. Non contaminata da impurità estetizzanti, da programmatici artifici, da politiche velleità, da eroici furori e da libidinose torture; ridotta a « lineamenti semplici e severi », *La figlia di Jorio* racchiude, come una preziosa essenza, l'anima del mitico, superstizioso e pastorale Abruzzo. Qui il poeta discende alle origini pure e inobliabili della stirpe e canta l'immemore poesia di sua gente e della terra natale, feconda matrice di miti dolorosi e acerbi, religiosi e folli. Perciò questa tragedia, che è come il « canto dell'antico sangue » è diffusa di una religiosità fatta di superstizioso furore e di crescente mistero. Tragedia corale, dunque, in cui la massa superstiziosa, vive come in una fantasia illuminata dai foschi bagliori d'un rogo. Corifei ideali di questa massa, sembrano i protagonisti, di volta in volta, succubi e dominatori; mentre tutt'intorno circolano dolci melodie e filastrocche, espressione, nei sensi profondi del ritmo, di remote pensosità istintive, d'incantamenti e di malie, in un'aura di maleficio e di mistero. Qui davvero l'arte del poeta è canto di sorgiva profonda, modulato e vario, arcaicizzante e malinconico, lento e corrusco, quasi « sgorgato dalle vene perenni » di tutta la sua gente.

A « La figlia di Jorio » dovean seguire altre due tragedie, secondo gli schemi della trilogia classica: *La fiaccola sotto il moggio* e *Il Dio scacciato.* Nel 1905, in meno d'un mese, compose, nella quie-

te della Capponcina, la seconda tragedia del ciclo; la terza non fu mai scritta.

Il motivo predominante della *Fiaccola* è la vendetta. Gigliola De Sangro vuol vendicarsi della serva che uccise sua madre per prenderne il posto; ma l'eroina, è stata già prevenuta dal padre che ha trovato, nel gesto omicida e folle, la liberazione della volontà lungamente repressa.

Nello stesso anno (1905) il poeta, votato sempre più all'azione e alla meditazione della storia, disegnò di comporre una collana di « Vite di uomini illustri e di uomini oscuri » di cui compose soltanto « dopo un lavoro improbo » la *Vita di Cola di Rienzo;* preceduta da un interessante Proemio quasi autobiografico. Ma la continua, amorosa e animatrice presenza, visibile e invisibile, della Duse lo spingeva a tentare nuovamente le scene. Ne nacque *Più che l'amore,* una tragedia moderna in due episodi la cui azione si svolge nella « terza Roma ». *Più che l'amore* è il dramma del superuomo e Corrado Brando è l'eroe, tra dannunziano e machiavellico, che, pur di raggiungere il suo sogno, di esplorare e conquistare una parte dell'Africa, non esita a uccidere un vecchio baro e ad abbandonare la donna amata. Ma la polizia, e cioè la cruda e meschina realtà, interrompe i progetti fantasiosi dell'eroe nel quale non sa scorgere altro che un volgare assassino. Questo dramma fu interpretato da alcuni come l'apologia del delitto; ma il poeta ammoniva i « grossi e soliti Beoti » ch'egli non aveva voluto glorificare il delitto, ma « manifestare, con i segni propri dell'arte tragica, l'efficacia e la dignità del delitto concepito come virtù prometéa ».

In una vera « tragedia »: *La Nave* che seguì alla precedente, il poeta volle rappresentare e glorificare, al di là dell'odio e della passione, la nobiltà della conquista. Egli la disse foggiata « con la melma della Laguna e con l'oro di Bisanzio »; tragedia « adriatica » quant'altre mai in cui si glorifica il destino della Serenissima e si esalta Marco Gratico, l'eroe che si batte con selvaggio furore contro le arti di Basiliola. E veramente il poeta soffiò in questa materia con la sua « più ardente passione italica » e la *Nave* rimase legata, per sicuri presagi e nonostante le proteste di Vienna circa « l'amarissimo », al destino adriatico di Venezia e dell'Italia. Ora il poeta, travolto sempre più dal furore tragico, realizza sulla scena, con l'esaltazione e l'impeto d'una forza eroica e selvaggia, la passione incestuosa di *Fedra;* ma mentre il fato rendeva l'antica eroina di Euripide colpevole e vittima della sua passione furente; qui Fedra ch'è l'aspetto femineo o l'*alter ego* del superuomo soffre e gode, in libertà assoluta, della sua voluttuosa follia.

Le violenze stilistiche che nella *Francesca* si attenuavano in cupe e trasparenti ondate ritmiche, in sonore cascatelle di versi e di vocaboli preziosi, attinti alla lingua del dugento letterario con contaminazioni saporose e barocche; e nella *Nave* si stemperavano in eloquenza corrusca e ferrea, con visibile predilezione per il ritmo, espressione di foga drammatica; nella *Fedra* divengono descrittive e sgargianti, e ora s'incupiscono ora si rischiarano seguendo le tortuose esaltazioni e i fremiti della protagonista.

Ma in questo mondo del puro sogno, gli « stercorarii » della realtà fanno pur sentire la loro voce, e la Capponcina, asilo d'amori e di follie, tempio della gioia creatrice e nido di pace sicura, divenne la meta di creditori voraci. Il poeta, torturato e disgustato, dovette pagare

a caro prezzo la folle amministrazione « pindarica »; e il ricco, prezioso e vario arredamento, nel 1910, fu profanato in una volgare asta pubblica. Dopo un breve soggiorno estivo a Marina di Pisa, pur tra le amarezze di una situazione incresciosa, D'Annunzio compì a Brescia, nel settembre del 1909, il suo primo volo. Fu una gioia dell'anima e del corpo, e non è facile dire quale delle due prevalse; una beatitudine e una liberazione. Quest'esperienza, densa di presagi, gli ispirò un romanzo dalla prosa metallica e scattante, quasi « ascetica »: *Forse che sì, forse che no,* composto fra le noiose minaccie dei creditori e la prospettiva d'un sequestro e d'un dissesto. In Paolo Tarsis, come sempre, si riflette lo stesso autore; l'eroe che, stanco dei vani, estenuanti sogni dell'amore, è pronto all'azione, che non è solo velleità teorica e vuoto impulso, ma ha una direzione e uno scopo. Paolo, infatti, riesce a far trionfare la volontà sugli allettamenti della passione per Isabella Inghirami e per onorare la memoria dell'amico Giulio Cambiaso, morto durante un volo, tenta il suo balzo audace e folle.

Ma gli « usurieri sudaticci » che spiavano le mosse dell'audace non gli poterono impedire, nell'aprile del 1910, di recarsi in Francia dove Parigi accolse il poeta nella gioiosità della vita dissipata e chimerica, intellettuale e galante. Tutto un mondo di artisti, dal France al Debussy, dal Barrès al Bernstein, fece corona a Gabriele D'Annunzio, che si ritirò, più tardi, in solitudine, al Moulleau, a sei chilometri da Arcachon, fra le dune di sabbia e l'Oceano Atlantico. In cinque anni di esilio, in quell'estremo occidente d'Europa, « sul dosso spinoso di una duna atlantica » il poeta, già capace di esprimere nello stile prezioso e ricco di Francia, le più sottili sfumature e le notazioni più lievi e profonde, d'un mondo simbolista e decadente, scrisse per la celebre Rubinstein, *Le martyr de Saint Sébastien* che fu rappresentato a Parigi con gli intermezzi musicali di Claudio Debussy. Nel '13 compì il secondo dramma della trilogia dei « Malatesta »: la *Parisina,* in cui si sviluppa, per crescendo tragico, la folle passione che lega Ugo da Este a Parisina Malatesta, e scrisse, nello stesso anno, *La Pisanelle* ou *La mort parfumée* e, infine, *Le chèvrefeuille* (tradotto dal poeta col titolo *Il Ferro*), dramma moderno che si riporta al motivo della vendetta già espresso nella *Fiaccola sotto il moggio.* Questa parentesi di poesia pura, in terra straniera, è interrotta dal rumore della guerra e dal canto delle gesta. « La grande proletaria » del Pascoli s'era mossa per la prima impresa d'oltremare.

Il quarto libro delle *Laudi,* riconnettendosi ai « Canti dell'aspettazione » di *Elettra,* comprende, sotto il titolo di *Merope,* l'oscura Pleiade nascosta, dieci « Canzoni della gesta d'oltremare », ma il poeta, abbandonati i metri liberi e polifonici, racchiude ora la sua passione eroica in terzine risonanti e profetiche. Il futuro destino d'Italia balena nell'incatenato bagliore delle rime, ricche e salde; nè certo mancano l'impeto oratorio e la tecnica sapiente, l'erudizione preziosa e la calda veemenza. Raramente si rivela la grande poesia.

Nello Châlet Saint-Dominique, dove il poeta abitò sino al maggio del 1915, e in cui aveva rinnovato, in parte, i fasti della Capponcina, secondo il suo gusto esotico e romantico, il D'Annunzio fu testimone della morte del mistico ottuagenario proprietario dello Châlet, Adolphe Bermond, cui il poeta era legato da

grande amicizia. La morte del Bermond e quella del Pascoli avvenuta nello stesso anno, gli ispirano la *Contemplazione della morte.* Questo approfondimento del suo intimo dolore, il raccoglimento spirituale intorno a un morente, e le meditazioni dei quattro giorni di un aprile del '12, gli fanno rivivere i suoi incontri col Pascoli (« quel fagotto di panni stracci » come gli era apparso a Bologna due anni prima) e gli rendono strana la consuetudine presso il letto d'un morente che aveva cercato, invano, di avvicinarlo a Cristo. Un'ispirazione umile e affettuosa dà a queste pagine delicate e talvolta sublimi, nell'accoratezza, un sentimento di tragedia trasfigurata e immanente; anche la prosa si ritempra e si addolcisce in questa nuova esperienza in cui, sia pure per un attimo, il poeta, contemplando la morte, ha sentito « un istinto e un bisogno di mutazione tanto profondi e agitati ». « Mutar d'ale... ».

Nel 1912, il D'Annunzio in esilio, rifiutò, per amore della libertà, la successione alla cattedra di letteratura italiana nell'Università di Bologna, tenuta prima dal Carducci e, fino alla morte, dal Pascoli. Del 1913 è il primo e ultimo romanzo d'una serie progettata che avrebbe dovuto analizzare gli « aspetti dell'ignoto ». Nella *Leda senza Cigno* il poeta tenta di svelare il mistero d'un'anima femminile; il musicista Desiderio Moriar narra, compiacendosi di una certa illustrativa psicanalisi, il suicidio di una strana figura di donna. La *Licenza,* di cui il poeta arricchì il romanzo, scritta molto più tardi (1916), rievoca le prime giornate del conflitto mondiale, l'invasione della Francia da parte dei tedeschi e i primi episodi di guerra. Allora D'Annunzio abbandonò la costa oceanica e la solitudine di Moulleau per trasferirsi prima a Villacoublay e poi a Parigi: da qui non cessò di esaltare la guerra latina e di patrocinare l'intervento italiano.

Ma il « fuoruscito e discorde » sente che il destino della patria si approssima e, senza indugio, decide di ritornare in Italia. Il 5 maggio 1915 pronunziava a Quarto un discorso ch'era la diana della guerra di redenzione. E così via, in lotta contro i neutralisti e i giolittiani, il 12 e il 17 maggio parlò al popolo di Roma, cui risultò nuova e fiammante, l'immaginifica e veemente forza di quell'eloquenza, che non di rado toccava la poesia: « No, noi non siamo, noi non vogliamo essere un Museo, un albergo, un orizzonte ridipinto col blu di Prussia per le lune di miele internazionali... ». E il 24 maggio, dichiarata alfine la guerra, gridava: « Nessuno sapeva di tanto amare questa grande Madre. Ma chi di noi saprà per lei morire? Fossi io colui! Non mi mentisca il presagio, non mi mentisca il presentimento ».

Tra il luglio e il dicembre del '15, nominato tenente dei Lancieri di Novara, dopo aver vinto la resistenza di chi lo esortava a non esporsi e a mettere in pericolo la vita, preziosa per la Patria, l'« irregolare del pericolo » (secondo la bella espressione di P. Semeria) iniziò la sua guerra rapida e avventurosa, sui mari e per i cieli, incrociando dinanzi a Pola e volando più volte su Trieste e su Trento. Nel gennaio del '16, essendo l'apparecchio disceso rapidamente, per un guasto al motore, il poeta fu sbalzato dalla carlinga e si ferì all'occhio destro. Più tardi soltanto si accorse che l'occhio era perduto. Allora nel buio della « Casa rossa », sul Canal Grande, giacque per più mesi, con gli occhi bendati; e, nell'immobilità cui era costretto, vegliato dalla fedele Renata (Sirenetta) su più di 10.000

liste di carta, scrisse il *Notturno,* un vero « commentario delle tenebre ». Nella fantasia del poeta, costretto al buio e minacciato dalla cecità, turbinano i ricordi più vari e più intensi, con allucinata vivezza; una ridda di visioni che il poeta non riesce a disciplinare, nella ressa con cui si affollano alla mente. Dentro « l'occhio leso » c'era veramente « una fucina di sogni ». La prosa del *Notturno* è pura lirica; lo stile ora vivace e frammentario, ora incandescente e secco; la sintassi è originale e, nel suo ritmo, a volte secco e scattante, rapido e stilizzato, anticipa alcune delle caratteristiche della nostra prosa novecentesca. Nel settembre del '16, uscito dal buio della « Casa Rossa » il poeta riprese la sua vita attiva partecipando ad altri voli di guerra e, più tardi, aggregato alla Brigata dei Lupi di Toscana, essendosi distinto nella conquista del Veliki e del Faiti, si guadagnò la promozione a capitano e una seconda medaglia d'argento. Dopo la morte della madre, avvenuta il 27 gennaio 1917, ritornò al fronte e, compiute altre azioni vittoriose, conseguì la promozione a maggiore. Nel febbraio del '18 organizzò e partecipò, insieme con Costanzo Ciano e con Luigi Rizzo, alla Beffa di Buccari; è del 9 agosto del '18 il suo primo volo su Vienna. Subito dopo la conclusione vittoriosa della guerra, egli che non voleva disarmare la vittoria, comincia la sua lotta contro Wilson e la Conferenza di Versaglia e cerca di far annettere la Dalmazia all'Italia. Son di questo periodo i « Canti della Guerra latina » (italiana) che avrebbero dovuto costituire *Asterope,* il quinto libro delle *Laudi.* Però sarebbe cosa assai difficile rintracciare in queste liriche, pur germinate da sentimenti reali (« Preghiere per l'Avvento », « Per i combattenti », « Per i cittadini » ecc.) qualcosa che le avvicini alla grande poesia delle *Laudi*: qui v'è soltanto magnanima retorica e grandiloquente oratoria.

L'undici settembre del 1919 s'inizia la sua azione fiumana. Ormai il Comandante ha deciso. Fiume deve essere italiana. E scrive a Benito Mussolini: « Il dado è tratto... Domattina prenderò Fiume con le armi... ». La cronistoria delle gesta fiumane è contenuta, in gran parte, nei due libri della *Penultima avventura*: « Il sudore di sangue » e « L'urna inesausta » in cui si possono leggere gli scritti più importanti, i discorsi per la Dalmazia e per Fiume e quelli tenuti nella stessa città « Olocausta » prima della Capitolazione che avvenne il 31 dicembre del 1920. Dopo l'impresa di Fiume, il poeta si ridusse a vivere nella Villa Cargnacco di Gardone Riviera che, a poco a poco, trasformata dal suo gusto e dal suo estro, divenne « un parlante Reliquiario e un vegliante Sepolcreto ». Qui il poeta consacrò all'arte dei ricordi gli ultimi anni della vita e radunò nei due volumi delle *Faville del maglio* « le più belle prose e le più varie e le più ricche e le più ardite, arditamente estratte dal libro della *sua* memoria ». Il « Venturiero senza ventura » e « Il secondo amante di Lucrezia Buti » facevano parte del primo volume originario; mentre « Il compagno dagli occhi senza cigli » costituiva il secondo volume. Amplificazione e arricchimento di quella vita segreta e inimitabile ch'egli custodiva nella memoria, si può considerare anche il « *Libro segreto* di G. D'Annunzio, tentato di morire »; bizzarro e abnorme, per taluni aspetti, ma interessante sempre dal punto di vista autobiografico. Altre prose di

« comenti, orazioni, elogi, messaggi » furon raccolte sotto il titolo: *Allegoria dell'Autunno*. Nel 1924 fu creato Principe di Montenevoso; nel 1930 confermò la donazione del « rozzo asceterio » agli italiani, « dono e pegno, documento e giuramento d'amore ». Nel 1936, dopo aver pubblicato, in una bella e sonante prosa francese il *Dit du sourd et du muet,* raccolse nel *Teneo te Africa,* diciassette scritti, eloquenti e aspri, sulla seconda gesta d'oltremare. Nel novembre del 1937 fu nominato Presidente della Reale Accademia d'Italia. Morì il 1° marzo 1938 nel « Vittoriale » suo e degl'Italiani.

FRANCESCO RICCIARDI

Esperienze e tendenze della letteratura contemporanea italiana

SOMMARIO: 1. - *Origine della letteratura contemporanea.* — 2. - *La rivoluzione poetica in Italia.* — 3. - *La lirica contemporanea.* — 4. - *I saggisti.* — 5. - *I narratori.* — 6. - *L'esperienza teatrale del Novecento.* — 7. - *Tendenze della critica.*

1. - ORIGINE DELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA

Per spiegarsi le forme attuali della letteratura occorre domandarsi storicamente come ci si è arrivati, quali esperienze sono state compiute nell'ultimo cinquantennio, quando e come è avvenuto un cambiamento essenziale che tutti avvertono leggendo una lirica di Ungaretti o di Quasimodo e una lirica classica, un pezzo di Cecchi o un dramma di Pirandello e una prosa o un dramma dei secoli precedenti: differenze si avvertono che non sono ritrovabili così vistose tra componimenti di secoli anteriori anche se tra loro lontani, differenze che sbalordiscono il lettore sprovveduto e fanno parlare il grosso pubblico di non arte, di decadenza della poesia, di stramberia, arbitrarietà, pazzia degli scrittori contemporanei... Senza dire che per molti la poesia moderna è ancora quella futurista, cioè la forma più ingenua e rozza della nuova civiltà letteraria. Per spiegare dunque la nuova letteratura del Novecento, invece di fare un retorico ed inutile confronto tra il vecchio e il nuovo, bisogna risalire pazientemente e storicamente al momento in cui la tradizione classica, che sembrava potersi nutrire di tutti i succhi più diversi senza mai venirne toccata nelle sue forme sostanziali (sì che un Petrarca, un Tasso, un Alfieri, un Leopardi sembrano ritrovarsi in un tempo ideale tutto loro e superiore alle loro particolari ricerche tecniche, alle loro passioni, al loro nutrimento umano, venne a cedere, a perdere la sua nobile rigidezza, il linguaggio cominciò ad accogliere nuove parole e sopratutto vacillò nella sua linea aulica di stile perfetto e superiore, traballarono i limiti tra prosa e poesia, la prosa si fece poetica e la poesia volle essere una espressione più immediata ed istintiva. Il cambiamento, sia subito ben chiaro, è di carattere europeo e non è solamente letterario, ma più largamente spirituale ed implica un atteggiamento non così moralmente preciso di fronte alla vita, chiaramente divisa da solidi termini di realtà e sogno, di storia e fantasia.

Con il romanticismo comincia (con i romantici meno clamorosi: non Byron, Schiller, Hugo, ma Novalis, Poe, Nerval) un approfondimento del mondo e dell'io fino alla scoperta di un regno metempirico e metaspirituale da cui le cose e le personalità germogliano con un senso nuovo, con un'anima nuova. Era l'elemento mistico-estetico che aveva lavorato più profondamente durante il romanticismo e che esplode negli ultimi rappre-

sentanti romantici quali Wagner, Nietzsche, Schopenhauer e sopratutto, nella maniera più poetica, più capace di una nuova forma poetica, in Francia dove dopo Baudelaire viene a formarsi il gruppo dei cosiddetti *décadents* (la parola data per disprezzo venne accettata per sfida spavalda) : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Suarés disse : « Il y a une façon de sentir avant Baudelaire et une façon de sentir aprés lui ». Certo in Baudelaire comincia audacemente e coerentemente quell'abbandono della passione romantica più convenzionale e l'esplorazione poetica di regioni dello spirito da cui i classici si tennero costantementè lontani. Rimbaud porta soprattutto la sua sicurezza di veggente, di interprete di un mondo fino allora solo ipotetico (« j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ») mentre Mallarmé sviluppando in senso poetico le intuizioni misticheggianti di una corrispondenza di suoni, colori, odori, di una immediata intercambiabilità delle sensazioni, ha precisato, quasi nuovo Petrarca, lo strumento poetico, la chiave poetica del nuovo mondo, ricco di fermenti e di possibilità, di mistero e di misteriose suggestioni : l'analogia. Chi non ha pensato lungamente al valore rivoluzionario della analogia insieme per la nuova tecnica e per la nuova sensibilità, non può rendersi conto della poesia moderna : l'analogia non è solo un paragone cui sia tolto il secondo termine e il come, una specie di raccorciamento futuristico del vecchio paragone, ma è una forma di evocazione immediata e sensibile da un fondo unitario delle sensazioni che i classici nel loro ordinato e altissimo schematismo non hanno mai coscientemente avvicinato. Analogismo e poesia pura : anche questa seconda espressione indica la tendenza della nuova poetica a liberare l'espressione essenziale (contenutisticamente l'espressione della più profonda e misteriosa unità della personalità con il mondo) da ogni retorica, da ogni eloquenza, da ogni intenzione moralistica. Per i teorici della poesia pura (che del resto trae le sue origini dai poeti del romanticismo inglese Blake, Coleridge, Shelley, Keats), la distinzione dalla vecchia poetica è assoluta : (e si noti naturalmente l'ingiustizia partigiana che è però di tutte le rivoluzioni poetiche e non poetiche) la vecchia poetica è per loro un abbaglio di spiriti borghesi che presero per poesia ciò che con la poesia non aveva nulla a che fare : concetto, sentimento, racconto. Musica interiore ed evocatrice doveva essere la nuova poesia di fronte alla chiara ragione enunciata con armoniosità di verso, di fronte a costruzione ordinata dalla ragione. Per i classici il poeta era il conoscitore del cuore umano, per i romantici era il cuore stesso, per i moderni è la coscienza musicale di una interiorità così profonda da confondersi col mistero.

Dato questo nuovo senso del mondo sensibile e spirituale, non più classicamente distinti, anche il concetto di creazione poetica subisce una trasformazione radicale : oltre il senso inevitabilmente creativo che non può non avere ogni nuova espressione poetica, quella dei simbolisti o analogisti (e si potrà anche accettare con cautela e con rigido senso storico, senza senso di condanna o di esaltazione, ma come qualifica simile a quella di romanticismo o di barocco, il nome generale di decadentismo) vuol essere creazione ex nihilo, creazione d'un nuovo mondo rappreso magari in una sola parola, creazione che deve valere in assoluto e con un più di natura mistica. Chè se la poesia è rivelazione d'un mistero uma-

no e affermazione dell'universale analogia che lega tutti e tutto in un'unica radice essenziale, ci sarà pure nella poesia, pura, liberata da ogni intento moralistico, un qualcosa di più che estetico, un elemento vitale non raggiunto e separabile, ma originario, mistico. La musica diventa così la voce della espressione analogica, la voce di questo misticismo della sensazione pura e profonda.

Questo è lo schema che si può dare della poesia simbolista e contemporanea in genere. Ne deriva la mancanza di ogni intreccio narrativo nella lirica, la mancanza di un centro contenutisticamente costruttivo della poesia: il centro è dovunque, in ogni punto dove una parola abbia efficacia di suggestione. Perchè, si potrà precisare ancora, la poesia moderna vuole suggerire, vuol creare un'atmosfera, non rappresentare carduccianamente od orazianamente come una scultura ben rilevata e continua, vuole esprimere con mezzi coerenti una impressione che per sua natura non è traducibile nel modo fermo ed ordinato dei classici, nella loro trasfigurazione armonica della realtà. Diverso è il mondo, diversa è la poesia dei moderni. E si può accettarla o negarla, ma non discuterla nella sua interna coerenza e nella sua coerenza con l'anima moderna.

Per raggiungere questa espressione sempre iniziatica e pura, le tecniche dei poeti moderni hanno avuto diverse soluzioni, ma il fondamento è comune, la ricerca è comune. Mentre la poetica classica vuole trionfo di serenità sul sentimento e quella romantica vive di slanci, di affermazioni intense della personalità sentimentale, quella moderna costruisce una pura atmosfera musicale che porta l'eco di un nuovo e misterioso mondo ignoto agli antichi. Mondo che fermenta in ogni scrittore moderno e che trovò anche una precisazione scientificizzante e rozzamente mitica nella psicoanalisi freudiana, che ha poi costituito la base di tanta letteratura narrativa e che, ingenua nelle sue pretese di soluzione integrale della vita dell'uomo, ha indubbiamente un valore di sintomo, di indice di qualcosa che tutti ormai sentono e che i classici invece si rifiutarono di sentire o assolutamente non presentirono neppure: l'oscuro erebo del subcosciente, il mondo, se si può dire, presentimentale, in cui individuo ed anonimità si confondono. E non del tutto volgare si considererà in tal senso l'opera del Freud, se egli poteva riprendere a significare la terribilità della propria opera il virgiliano « Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo ». A chi non vuole polemizzare in vista di altri valori (il che sarà lecito però in altri campi) e vuole invece rendersi conto storicamente del fondamento e delle origini della letteratura contemporanea, apparirà essenziale dunque una novità non esteriore, retorica, di artefici, ma proprio di visione della vita che sviluppando delle intuizioni romantiche è arrivata alle sue più ampie conseguenze.

2. - LA RIVOLUZIONE POETICA IN ITALIA

Questa nuova civiltà letteraria che si è formata alla fine del secolo scorso sulla lenta preparazione di alcuni romantici europei più solitari, e affermatasi ad un certo punto soprattutto in Francia, torna poi a riespandersi in tutta l'Europa (né c'è da scandalizzarsi di questi primati che non toccano mai le persone che hanno un alto senso della universalità dell'arte e della sua superiorità ad ogni possibile campanilismo), con maggiore forza in

quelle nazioni che erano più preparate da un romanticismo intenso e più mistico-estetico che civile politico, e con la forza della novità in quelle che come l'Italia erano più lontane da questa mentalità e più fortemente tradizionali.

L'Italia ha avuto una tradizione letteraria di secoli e secoli, costante, affermatasi soprattutto con il Petrarca e perpetuatasi fino al Leopardi, nel nostro romanticismo neoclassico che appunto per il persistere vitale di questa tradizione letteraria, malgrado le sue qualità di vero romanticismo, si mantiene il meno decisivo, il più equilibrato e il più isolato di tutti i movimenti romantici. Capace di dar luogo ad una sintesi per noi di estremo valore spirituale e poetico, il nostro romanticismo neoclassico manca di quella vena mistica che favorisce nel resto d'Europa il passaggio dal romanticismo al periodo moderno. Mancano tutti quei fermenti e quei tentativi che abbondano nei romanticismi nordici, e nei nostri grandi poeti ottocenteschi tutto è ancora costruito classicamente, con aspirazione alla perfezione conclusa e al superamento nella forma di ogni sentimentalismo e di ogni sogno. Il loro campo è quello dello spirito chiaro, ben distinto dal mistero e dall'inconscio, alimentato, ma non sopraffatto da forti passioni. Così, quando finì il romanticismo, in Italia si aprì un periodo di larga incertezza, di esitazione, fra tradizione e novità che non trovò un rinnovatore coerente con i motivi precedenti come avviene in altre letterature. La situazione della nostra letteratura soprattutto poetica fu particolarmente sfasata ed oscillante, tra la decadenza romantica rappresentata esemplarmente da Prati ed Aleardi, e i primi incerti spunti di una nuova sensibilità e di una nuova poetica. Periodo di squilibrio che anche nei più avanzati agisce fra l'aspirazione sincera ad un nuovo spirito poetico e l'eredità letteraria che faceva scambiare spesso, per equivoco di contenuto, il vecchio per il nuovo: come avveniva con la ripresa di motivi del primo romanticismo più fantastico ed orroroso, poco sfruttati nel pieno del movimento. Affievolitosi il senso più alto della tradizione, che diventa per molti di questi poeti di transizione, un mondo vecchio da distruggere senza però conoscere le vie del nuovo, ci si trovava in uno stadio iniziale di incomprensione che portava ad un lungo sfasamento rispetto alle letterature straniere ormai genuinamente moderne e consapevoli della loro modernità. Sopra questo periodo di incertezza tra il '50 e la fine del secolo campeggia più grandiosa che intimamente importante la figura del Carducci, sostanzialmente anche lui epigono del romanticismo ed isolato in una sua posizione oraziana ed eloquente che ebbe più effetto civile che non poetico e poeticamente un'esemplarità soprattutto di artefice (le *Odi barbare*). I suoi possibili scolari Pascoli e D'Annunzio, reagirono immediatamente alla sua influenza e tutta la poesia più moderna è totalmente lontana da lui, dalle sue costruzioni massicce ed oratorie. L'esperienza carducciana, che doveva avere tanta importanza per l'educazione nazionale, per l'educazione della generazione che fece la guerra contro l'Austria, ha per questo passaggio alla poesia moderna un significato assai limitato.

La prima esperienza decadente fu tentata dagli *Scapigliati* lombardi, che costituiscono la prima ribellione alla tradizione, la prima volontà di un linguaggio nuovo, di una poesia che corrisponda alla loro moralità libera, al loro gusto del morboso, dell'abnorme. Il bisogno del

nuovo ad ogni costo, non lasciava loro chiarezza di scelta, li precipitava su di un contenuto bruto che per essere quello non amato dalla tradizione, prendeva ai loro occhi senz'altro il valore della modernità, mentre spesso si trattava, accanto a qualche riecheggiamento assai ingenuamente baudelairiano, di quell'orrido fantastico del primo romanticismo, cui specialmente il Boito attinse a piene mani. Comunque gli Scapigliati furono il primo gruppo in Italia che avesse un programma almeno negativo, diverso da quello degli epigoni della tradizione e che nella rozzezza spesso prosastica portasse almeno illuminazioni nuove. E qualcosa di nuovo indirettamente portavano quelle correnti veristiche che trionfando in prosa con un ideale antiaulico, antitradizionale, preparavano un modo di poetare più sciolto, rompevano i ritmi tradizionali pur dentro i vecchi metri, portavano esperienze e cose che con quelle forme tradizionali erano incompatibili.

Ma il massimo contributo al modernizzamento della nostra poesia fu dovuto al D'Annunzio e al Pascoli. Il Pascoli, che Cecchi nel 1912 chiamava « un precursore », è nuclearmente moderno anche se la sua cultura non fu così europea come qualcuno ha supposto e se egli non si allontanò molto da una essenziale ricerca di suggestione sensibile che non arriva al pieno gusto dell'analogia. In lui come in D'Annunzio la parola è il centro suggestivo, donde l'estrema ricchezza del loro vocabolario, e mentre ciò indica nel Pascoli un bisogno di adeguare illusoriamente le cose con i nomi e dunque una oggettivazione infantile, indica anche una cura della parola non orazianamente come gioiello concluso, di preciso significato, ma piuttosto come fonte di suggestione e di poesia, e il suo sentimentalismo che scende attraverso la poetica del fanciullino nella retorica della leziosaggine, sa spesso mantenersi come sospirante atmosfera poetica, sa essere proprio quella corrente poetica, quel brivido poetico che i moderni cercano con più segretezza nelle loro opere. « Vedere e udire: altro non deve il poeta ». « La poesia è nelle cose, un certo etere che si trova in queste più in quelle meno, in alcune sì, in altre no ». Ecco le frasi della sua poetica della sensazione e del particolare suggestivo: lontanissimo ormai dunque dalla tradizione classica e dallo stesso Carducci, il Pascoli non fece poi nella sua produzione posteriore a « Myricae » e « Canti di Castelvecchio » che complicare costruttivamente la sua scoperta poetica e affinare la sua sensibilità suggestiva. Pur non essendo privo di residui classicheggianti, il Pascoli agì indubbiamente sui poeti seguenti, anche se il pascolismo diventò ufficialmente una corrente di poesia sentimentale e femminea (« tante gabbiette di canarini alle finestre »), psicologica e cara ai borghesi come *non plus ultra* di semplicità e delicatezza da contrapporre alla poesia contemporanea più astrusa e serrata. Se il Pascoli ha agito in segreto con una forza più segreta e totalmente poetica, ha però nella formazione della nuova poetica rappresentato un posto ben minore, quasi più provinciale, rispetto al suo contemporaneo D'Annunzio che tra la fine dell'Ottocento e il principio del nostro secolo ha fatto l'esperienza più vasta anche se superficiale e nettamente estetistica della letteratura sempre più ingrandendo la lontananza dalla tradizione e dando delle nuove correnti europee l'esempio in Italia più vistoso. La tradizione è rimasta in D'Annunzio solo per un gusto montiano e viceversa della nuova tradi-

zione europea egli sentì più che la poetica del simbolismo francese così intellettuale e profonda, quella dei decadenti più fastosi, sensuali, violenti o languidi secondo il piglio della sua personalità che oscilla sempre fra barbarie e languore. Di originalmente nuovo D'Annunzio portava proprio questo principio di voce profetica, di originale fusione arte vita, questo piglio religioso e primordiale così facile però a degenerare in retorica, in attivismo a vuoto (il Serra disse della sua arte: « una perfezione che suona falso ») e culturalmente introduceva, ricreati dal suo timbro opulento, i modi di tanto decadentismo europeo che finirono per giubilare, dopo le prime polemiche antidannunziane dei retrivi, la moda più ottocentesca e romantica. Più tipico in tal senso il « Poema paradisiaco » tanto pieno di Verlaine, di tanta poesia fiamminga, e importante l'atteggiamento anticarducciano dell'arte per l'arte, della divinità della parola, e poi l'apporto del decadentismo alla Barrés e il superomismo Nietzschano. Sia nel periodo romano dell'« Isotteo » del *Piacere,* sia nel periodo del superuomo, D'Annunzio agì potentemente sulla moda letteraria e contribuì principalmente alla esperienza dell'*estetismo,* la forma di arte e di vita caratteristica della fine del secolo o che veniva a travolgere la scossa mentalità ottocentesca verso un gusto dilettantesco che sottometteva tutti i valori al valore supremo dell'arte, ma non nel senso nobile per cui ciò è sempre avvenuto in ogni poeta, ma nel senso di un immoralismo snobistico, in una forma di fuga ebbra e languida dai veri problemi (donde la bella violenza, l'esaltazione della crudeltà ecc.), dall'accettazione seria e sobria della vita, e in arte (attraverso i contatti con i preraffaelliti inglesi, con Pater, Ruskin ecc.) la modernità fu fatta consistere nella squisitezza di tutto ciò che per essere bello rifugga dall'utile. Nacque lo stile decorativo e l'arcaicismo di peggior gusto. Estetismo dannunziano che trovò il suo teorico in Angelo Conti, molti imitatori e perfino un equivalente nel campo cattolico, nel Fogazzaro più morbido e sensuale. Anche la teoria estetica del Croce che si fondava invece sull'esperienza dei classici e che corrispondeva a ben altra chiarezza e a ben altra serietà concettuale e morale, venne nel campo della letteratura a rinforzare potentemente la coscienza di un'arte non moralistica, non ideologica, di un'arte espressione pura e libera, anche se postulante una ricchezza sentimentale che gli estetizzanti vedevano piuttosto in ricchezza di sensazioni squisite e straordinarie.

Si era raggiunto così un certo europeizzamento della cultura letteraria italiana per mezzo del D'Annunzio; ma in realtà egli stesso era rimasto ben lontano da una vera coscienza della poesia moderna nei suoi presupposti fondamentali e nello sviluppo dell'analogia. Era rimasto ad un mondo non approfondito di sensazioni, di panismo sensuale di alta vitalità e lo aveva espresso con una forza sensuale che sembrava farne un esempio nuovo e inusitato nella poesia italiana, e nei momenti migliori con una musicalità genuina che culmina in alcune delle Laudi dell'« Alcione ». Cosa è rimasto poi di D'Annunzio nella letteratura più recente? A parte il dannunzianesimo passato nella provincia e in un povero estetismo di cui si possono trovare le tracce sparute ancora qua e là, al suo gusto fastoso si è opposta una concezione della vita e dell'arte più intellettuale e più ferma; ma se si è reagito al suo gusto estetizzante,

al suo dilettantismo, alla sua lingua letteraria ampollosa, al suo amore sensuale della parola, si deve riconoscere che tanto del suo senso poetico è rimasto in molti poeti più moderni, e che la sua rottura della vecchia tradizione in liriche quali « La sera fiesolana » o « La pioggia nel pineto » ha operato esemplarmente dando sempre più alla costruzione poetica più un senso musicale che architettonico. E ciò che più tardi doveva operare più segretamente era il D'Annunzio del « Notturno » e delle prose più sofferte.

Pascoli e D'Annunzio alle vaghe aspirazioni degli Scapigliati o dei veristi oppongono una vera realizzazione, coerente, organica, hanno formato quasi una nuova tradizione per i poeti che vennero poi, anche se questi vi reagirono e interpretarono più coerentemente e modernamente la corrente europea del simbolismo. Dopo l'esperienza dannunziana e pascoliana, scoppiò ad un tratto per opera di una personalità a suo modo vigorosa, e in un ambiente giovanile che la secondò con facile baldanza, il fenomeno *futurista,* mentre meno clamoroso e apparentemente antitetico operava il gruppo dei *crepuscolari.* In realtà in ambedue i gruppi che sembravano, uno esasperare il D'Annunzio più esteriore del « Laus vitae », e l'altro riprendere il fanciullino pascoliano fino al saltimbanco di Palazzeschi, c'è uno stesso predominio della psicologia più che un vero principio artistico. I futuristi, apparsi con Marinetti in testa (che è poi l'unico che almeno nei suoi Manifesti del futurismo realizzi un risultato efficace) come innovatori radicali ed eversori del passatismo miravano in realtà all'imposizione di una nuova psicologia: la psicologia della civiltà meccanica, di un prodotto assai discutibile di pragmatismo, nietzschanismo ed attivismo in generale: sfruttando delle intuizioni filosofiche come la crociana e la bergsoniana, (intuizione, immediatezza del linguaggio) brutalizzandole ed inserendole in una visione della vita caotica, infantile. Se essi non hanno raggiunto una pagina di poesia, ma al massimo dei cartelloni vistosi, il futurismo ha però il valore di una esperienza intensa, giovanile, che indica ancora una volta il bisogno di una letteratura moderna, di un linguaggio più agile e rapido, meno aulico e pomposo ed ha in ciò indubbiamente cooperato alla nostra scrittura, più mossa e più spregiudicata di quella ottocentesca. Ma a quell'anno 1910 in cui uscirono i Manifesti di Marinetti, si ferma il valore del futurismo che in seguito è stato solo un paradosso culturale, un noioso paradosso da cui i migliori si sono staccati e che rimase a vivere ai margini della vera letteratura contemporanea. Nel senso dell'abbondanza immaginosa (immagini proprio alla buona maniera barocca), dal futurismo spiccò il fenomeno Govoni, estremo rigurgito di immagini colorite e voluminose, come d'altra parte per la via dell'ironia ne uscì Palazzeschi, che indica tra l'altro il punto in cui, mediante l'esempio di Laforgue, futuristi e crepuscolari si toccano. I *Crepuscolari,* che accettano Pascoli e il « Poema paradisiaco » di D'Annunzio, (e si noti l'importanza di trovare ad essi questa paternità indigena come prova ormai della esistenza di una tradizione decadente italiana capace di esser sentita alla pari di modelli stranieri), nonchè i modelli di Jammes, Rodenbach, Elskamp; rappresentano nei primi anni del novecento una reazione al D'Annunzio imperante con la sua lingua preziosa ed esuberante, e il desiderio di una poesia in tono minore,

tra ironica e malinconica, un po' sciatta, un po' idillica sempre dunque nella linea antitradizionale, anche se apparentemente oleografica e borghese. Si creò così la moda crepuscolare, che, a parte il temperamento esiguo, ma sicuramente poetico di Corazzini, diede luogo ad una produzione vasta, uniforme, stucchevole che si è mantenuta vivacchiando fino ai nostri giorni ed ogni tanto rialza, un po' travestita alla moderna, il suo volto svogliato e puerilmente triste. Ma fuori della pura moda crepuscolare e pure potentemente rappresentativo di una poetica di ironia smagata, di accoratezza dolce antidannunziana, di glorificazione delle « buone cose di pessimo gusto » c'è il poeta più resistente della generazione del primo novecento: Gozzano, anche lui ormai fuori del romanticismo e della tradizione classica, ma così nitidamente chiaro, così solido nel suo impressionismo crepuscolare da poter sembrare l'ultimo di una poesia della chiarezza formale, della semplicità espressiva, della corrispondenza evidente di forma e possibile traduzione logica da poterlo collocare come ultimo rappresentante di un fare poetico sommerso dall'ondata attuale di ermetismo, di poesia chiusa e difficile. Egli che dopo la triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio, fu il poeta più amato e famoso della nostra letteratura, resta agli occhi di molti come l'ultima consolazione della poesia, una consolazione precisa ed amabile, di un mondo ben costruito, di poesie anche logicamente comprensibili, non polisense ed inafferrabili; poesie traduzioni di stati d'animo su cui poter ragionare come nella vita pratica. Pensate alla « Signorina Felicita », alla « Cocotte », a « Le due strade » e vi ritornano quadri ben netti, visioni di colori, un paesaggio inconfondibile e su tutto l'onda di una poesia suasiva, non scabra, senza intoppi e senza difficoltà. Un'aura riposata che sembra sottrarre quella poesia ad ogni giudizio di valore, alla contemporaneità critica come avviene delle cose care e consolatrici. Ma a parte un certo alone illustrativo che resiste e si accresce nella memoria e che quindi spiega l'estrema nostalgia con cui molti si rivolgono a Gozzano, anche lui fa invece parte della poesia moderna nel suo sviluppo, rappresenta un'esperienza tipica e una tendenza che non è del tutto scomparsa anche sotto altre vesti.

Nei primi anni del novecento assunsero grande importanza alcuni gruppi letterari, alcune riviste che cercarono di promuovere volontariamente quell'apertura alla cultura europea in ogni problema, in ogni atteggiamento per una sorta di coscienza che una volta rotta la nobile tradizione classica bisogna approfondire e migliorare la nostra nuova cultura avvicinandola a quelle letterariamente più formate di altre nazioni. A parte le « Cronache bizantine » organo del primo estetismo, una rivista come la « Voce » che proseguiva il più rozzo e giovanile « Leonardo » adempiva dei compiti importantissimi: ricercava una moralità concreta dopo gli atteggiamenti estetizzanti e gli schiamazzi futuristi, preparava una letteratura più sobria e più sofferta, di cui davano indizi i suoi migliori scrittori: Jahier, Slataper, Boine, sconvolgeva il tipo comune del letterato decadente « tour d'ivoire ». Portava il senso, naturalmente esagerato, che tutto fosse da fare di nuovo, senza però bestemmiare la tradizione e sognare pazzeschi rinnegamenti del passato, e faceva per la formazione di una letteratura moderna italiana assai più che se avesse bandito programmi e svolto un'attività puramen-

te artistica. Se ben si conosce il negativo della « Voce » e del suo creatore Prezzolini, (facile moralismo e mancanza di solide teorie) nessuno può disconoscere il suo apporto anche in un puro campo artistico: contributo al disgusto del poeta estetizzante, contributo ad una più larga conoscenza delle letterature straniere moderne: Rimbaud ad es. fu veramente fatto conoscere da noi dal saggio vociano di Soffici. E non erano solo presentatori e presentatori di eccezione come Serra i vociani, ma anche creatori, che non venendo da un esercizio solamente artistico, arricchivano la poesia di forza personale: si pensi a un Michelstädter con i suoi versi perentori e religiosi, a un Rebora con i suoi « Canti anonimi » di grezza ma intensa liricità.

La seconda « Voce », quella letteraria di De Robertis, contiene già degli autori nuovi, dei poeti che hanno superato il dannunzianesimo e l'esperimento dei crepuscolari e dei futuristi (che intanto nella *Lacerba* si arricchivano momentaneamente ed equivocamente di transfughi della « Voce » come Papini e Soffici, destinati poi, a diventare dopo la guerra violenti e virulenti sostenitori della tradizione). Basta pensare ad Onofri che vi pubblicava Orchestrine, ad Ungaretti che vi faceva le prime prove. E si pensi anche all'analisi che in quegli anni (1913-1914) faceva Serra dei suoi contemporanei (« Le lettere »), analisi in cui si notava quale positivo la conquistata unità della lingua e negli autori « una disposizione alla analisi e al ripiegamento, un abito di dubbio e di controllo interiore, che diventa inquietudine assidua della coscienza e rende anche al lavoro dell'arte un non so che d'intenso e di turbato e serio ». Col che si notava una fine del periodo estetizzante e degli esperimenti futuristi e crepuscolari ed anche vociani: un rivolgersi all'intimo che escludeva gruppi e programmi. Si può dire che a questo momento la nostra letteratura aveva scontato il suo provincialismo, si era portata alla pari delle letterature europee e non sembri strano se proprio allora si deve costatare la nascita della letteratura a noi contemporanea, cosciente dei suoi presupposti culturali, e se insieme si deve pure dire che risorge almeno nei suoi migliori, una ricerca di intimo canto serenatore che vuole ricongiungersi alla nostra tradizione più classica. E ciò può essere istruttivo per coloro che temono sempre le possibili influenze straniere e ai quali va affermato che sente meglio la tradizione chi non se la propone continuamente come modello e chi sa dare al proprio spirito le più ampie e spregiudicate esperienze. Così l'europeismo del primo novecento, la assimilazione delle poetiche europee avvenuta pienamente dopo il travaglio che sale dagli scapigliati ai vociani, non pregiudica affatto la originalità della nostra poesia contemporanea che può ricordarsi del resto come le poetiche simboliste francesi sono anch'esse frutto di un intenso lavoro europeo: i primati semmai vanno cercati nel fare personale e presente, non negli antecedenti e negli alberi genealogici. Tra gli imitatori esotici ad ogni costo e i tradizionalisti che temono con poco coraggio infezioni continue, v'è posto per quelli che accettano la cultura più vasta possibile e si curano essenzialmente di imprimere alle loro opere la propria impronta geniale.

3. - LA LIRICA CONTEMPORANEA

Mentre la guerra consumava la generazione della « Voce » (molti morivano, molti sopravvivevano perdendo il loro fermento giovanile o riproducendolo in maniera monotona e stonata), e massimo testimonio di quel periodo scompariva Serra che ne dettava il testamento nel « Testamento di un letterato »; la lirica assumeva il suo volto più moderno. Era Dino Campana, tragica apparizione di una forza poetica allo stato nativo, che sotto il figurino del poeta maledetto, del perseguitato e del maniaco nascondeva quello che più conta, una forza di visione e di incanto che pur avendo una solidità e concretezza di toscano dei buoni tempi, aveva la rapita ossessione fantastica, alogica, eccitata che è proprio dell'atteggiamento poetico moderno. Senza volere esagerare l'importanza effettiva, il risultato raggiunto dai suoi « Canti orfici », egli è indubbiamente da un punto di vista storico per noi quello che Rimbaud fu per la Francia, una voce libera, genuinamente moderna e primitiva.

A questo punto gioverà avvertire che il discorso sulla lirica contemporanea esige una eliminazione e limitazione non settaria, ma storica di tutta quella poesia che seguita fino ai giorni nostri a riecheggiare, spesso con nobiltà di intenti e con bravura formalistica, i motivi, la poetica del periodo precedente, del periodo di passaggio tra romanticismo e poesia veramente moderna. Quelle esperienze (e qui non si parla dei valori singoli a volte grandi come quelli di un Pascoli o di un D'Annunzio o notevoli come quelli di un Gozzano o minori come quelli di un Gaeta) ebbero la loro importanza e la loro vitalità al momento in cui ebbero luogo, nel travaglioso processo formativo della coscienza poetica moderna, ma viceversa ora sono pienamente arcaiche, antistoriche, inimitabili: non è concepibile un poeta romantico che riprenda modi e formule arcadiche, e così un pascoliano o dannunziano ecc. oggi non può essere che un abile facitore di versi, magari un'anima bella, ma non un uomo di gusto, e di sensibilità vigile, poetica. Con ciò si fa giustizia, pur rispettando e spesso valutando le singole qualità, di tutte le Negri, i Chiesa, i Gerace ecc. ecc., specie di emigrati e di *laudatores temporis acti* che sentiamo fuori della nostra sensibilità: chi non è contemporaneo al proprio tempo non ha storia e spesso più che un arcaico è uno sfasato. Nessuna abilità e facilità ci indurrà a mettere sullo stesso piano i prodotti del nostro tempo, sapidi di vita, di tormento e quelli di nessun tempo, di forme ormai vuote del loro contenuto storico, vitale. Ci sembra così anche fuori del vero cerchio della poesia contemporanea un poeta che come Ugo Betti sfrutta l'andamento della fiaba per un prezioso ed artificioso giuoco di fantasia tradizionale che non regge più appena il poeta vuole immettervi una passione cosmica, un'emozione più profonda. Chè bisogna senz'altro stabilire che la lirica nata sui presupposti simbolistici ha come suo carattere un desiderio di essenzialità, di concentrazione lirica sulla quale può fiorire la poesia apparentemente prosastica di un Saba, ma non quella tutta superficiale e periferica di un Betti. Betti è chiaro, di sonorità facile e sorridente nella sua produzione più nota, ha immagini semplici e ricollegabili al fondo fantastico di qualsiasi modesto amatore di poesia. Ha dunque le qualità che condite con una tinta leggera di disinvoltura moderna possono soddisfare il grosso

pubblico, che è invece in grande sospetto di fronte alla poesia contemporanea detta « ermetica ».

Che cosa è l'ermetismo? Per il pubblico e per alcuni critici è semplicemente (la parola fu diffusa da F. Flora con il suo saggio « La poesia ermetica ») oscurità, nera profonda oscurità, incomprensibile astruseria senza capo nè coda. Arbitrio, fumismo volontario, giuoco immorale corrispondente a vacuità di pensiero e di coscienza: ecco il giudizio che della tendenza lirica più moderna (e del resto non proprio di questi ultimi giorni ché Ungaretti scriveva già versi ermetici durante la prima guerra mondiale!) danno più o meno criticamente una grande massa di pubblico e un certo numero di critici oltre a quelli che fanno tutto ciò in cuor loro senza formularlo per non sembrare retrogradi. Lunghe polemiche si sono polarizzate su chiarezza e oscurità mostrando che il primo punto da fissare è proprio questo: mentre non si può concedere la vera oscurità, quella cioè tra ispirazione ed espressione, non si può neanche pretendere che il risultato poetico si presenti logicamente chiaro, discorsivamente traducibile in prosa comune. La chiarezza deve essere nella coerenza intima dello scrittore, nella sua coerenza fantastica, nella coerenza dell'atmosfera suscitata dal componimento: la chiarezza logica può esserci e può non esserci come in molto dolce stil novo, come in molte poesie provenzali, ma anche dove c'è non aggiunge nulla alla vera poesia, non spiega la poesia, non serve a interpretarla come in un quadro non serve a interpretare la sua grandezza la precisazione esatta del soggetto. È una madonna o una donna qualsiasi? L'autore ha voluto esprimere il suo stato d'animo in quella armonia di colori, di luci, di linee. E se noi siamo abituati dai pregiudizi della imitazione della natura, della popolarità di molta poesia romantica ad esigere una pronta spiegazione veristica, la migliore educazione ha sempre teso a far valutare il risultato artistico come espressione del contenuto spirituale del poeta, non come traduzione di un determinato soggetto raccontabile anche in prosa. Resta il fatto che i classici hanno voluto essere chiari. Ciò non toglie che altri artisti che partono da una diversa visione del mondo, vogliano essere chiari solo poeticamente. E se in alcuni minori la moda e la falsa interpretazione dall'esterno di modelli difficili ha indotto vera oscurità, arbitrio, fumo dietro cui si nasconde assoluta mancanza di ispirazione, si risponde che ciò è sempre avvenuto in ogni moda e che i michelangioleschi credevano di raggiungere l'arte copiando la muscolosa anatomia del maestro, i leopardiani riproducendo i soggetti del dolore e della morte ecc. ecc. E poichè nel mondo moderno la rivoluzione è stata grande e sproporzionata alla grande massa del pubblico, il pericolo del fraintendimento e dell'arbitrio è tanto più forte. Ma non c'è altra strada di rimediarvi se non col capire la nuova poesia (capire cioè le sue premesse e la sua poetica, il suo costruire) e non intestardirsi a voler vedere logicamente il soggetto trattato come un pezzo di natura. Saper vedere, saper sentire e non prendersela con l'arte che ha sempre le sue buone ragioni per essere quello che è. E per di più non c'è nessun autore facile e se la gente grossa crede di capirlo, ne capisce solo la veste esteriore, quasi lo schermo fittizio, ma non la vera poesia. Quando uno ha capito che il S. Giorgio di Donatello rappresenta un santo guerriero, quanta strada ancora ha da fare per capire l'arte di Donatello! Quando uno ha capito che il

Leopardi parla di una donna, magari la figlia del cocchiere ecc. ecc., quanta strada per capire l'idillio di A Silvia! Anche il Giordani stimò i *Sepolcri* « un fumoso enigma » e poi i posteri che meglio capiscono perchè portano ormai assimilati i motivi del tempo precedente, vi videro un capolavoro chiarissimo. Ma a parte ciò se non si vuol cadere in uno sterile diniego (e spesso molti cadono alla prima lettura) si cerchi di capire prima di tutto il mondo moderno, la sua complessità, si cerchi di porsi nella condizione spirituale dei poeti, si cerchi di chiedere quello che essi offrono. Essi offrono una poesia che bisogna (ciò che del resto si dice da molto tempo da ogni estetica degna di tal nome) guardare come opera della fantasia, non come operazione della ragione, come poesia che tende alla musica, al canto, non all'evidenza della fotografia. È stata in quest'anno ripubblicata in volume l'opera poetica di Cardarelli e tutti gli avversari dell'ermetismo se ne sono rallegrati, le hanno esaltate per la loro chiarezza, non accorgendosi che non si tratta di lirica vera e propria quanto piuttosto di riflessioni morali, di saggi messi in versi che vanno valutati alla stregua dei suoi libri di prosa, dei suoi saggi rondistici. Tanto accieca la mania della chiarezza.

È proprio la maturazione di quello spirito poetico moderno, di cui si accettano solamente le tappe e che finalmente chiaritosi, si è realizzato e si realizza nella lirica contemporanea. Si chiami pure ermetismo, indicando con ciò certi possibili eccessi o la mania di quelli che di Mallarmé vollero vedere solo l'oscurità che egli diceva di aggiungere ad ogni componimento, ma si intenda che la lirica contemporanea è lo sviluppo di un travaglio quasi secolare, lo sviluppo di una civiltà poetica europea che in Italia ha stentato a comparire nella sua maggiore sicurezza. E con ciò non si arriva affatto a dare una preminenza di valore agli Ungaretti e Montale sui Pascoli, D'Annunzio, Gozzano; si precisa la posizione della nostra poesia nell'ultimo periodo. Di fronte a questa anche gruppi di poeti alla popolaresca come Malaparte o il Pea dello Spaventacchio; o neoclassici come un Pavolini, sono piuttosto voci di preparazione ad altre espressioni prosastiche o posizioni specialissime come quella di Saba che sotto la sua apparente ingenuità parlata nasconde una perizia ed una modernità intensissima. Dopo un primo periodo veramente impressionistico e popolaresco, la poesia di Saba è venuta acquistando una patina dolente e un fondo essenziale di canto sì che le sue parole appaiono lessicalmente insipide e valgono proprio come allusione, analogia musicale ad un temperamento doloroso e morale, a sensi ansiosi e nascosti.

O si darà un posto a sè alla poesia dello scomparso A. Onofri che dopo il periodo della « Voce letteraria », arrivato a sue convinzioni mistiche di panteismo cristiano, di una natura sofferente e sempre tendente ad elevarsi a gradi di vita cosciente, volle esprimere questo suo mondo in poesie assertive, adescrittive, antiornative che raggiungono spesso una sorta di realtà iniziatica, purissima, voce diretta di un mondo in divenire che la conoscenza dei classici tesi al sereno al fermo non avrebbe percepito e che un romantico avrebbe confusamente presentito riproducendolo sfrenatamente nei suoi effetti sentimentali. Più incerto e assai meno poeta, continua a modo suo e con certa tendenza cattolicheggiante il Comi. Perchè vi è anche nella nostra letteratura accanto alla grande corrente lai-

ca (anche se con ciò non battagliera, non a sua volta confessionale) una corrente di letterati cattolici, che oltre a figure di isolati scomparsi come quella di G. Salvadori, vennero a raggrupparsi intorno alla irrequieta figura vociana del Papini, che dopo la guerra con una clamorosa conversione passò ad un cattolicesimo intransigente e combattivo circondandosi oltre che di più congeniali collaboratori come il Giuliotti o il Bargellini, anche di scrittori più giovani non tradizionalisti e spesso cattolici più che altro per amore di concretezza, per romanticismo aprés lettre, come un Fallacara o un Betocchi riuniti intorno alla rivista « Frontespizio ». Papini, il rivoluzionario dei primi anni del secolo non ha veramente molto acquistato nel suo nuovo periodo e il suo meglio rimane quello sfogo personale e romantico di un'anima irrequieta e insoddisfatta documentato in « Un uomo finito ». Il resto è letteratura retorica in cui le qualità del toscano sono tese ed inasprite da una gonfiezza e da un orgoglio assai poco edificanti. Press'a poco come avvenne di Soffici che, sincero ed ingenuo nel suo « Giornale di bordo », nelle sue esperienze europee avvivate da una così bella toscanità, ha tutto sciupato quando è voluto diventare un regolare, un classico, un tradizionalista: quelle che contavano in lui erano proprio le sue qualità di irregolare e di impressionista.

La linea più importante va però da tutte le esperienze accennate e dalla comprensione migliore del simbolismo europeo ad Ungaretti e Montale che costituiscono ormai quasi i modelli indiscussi e i valori accertati della poesia contemporanea; discussi ancora intorno al '30, nel '40 sono ormai i nomi che ogni modesto dilettante venera e cita. Accanto a loro oltre Saba con la sua speciale posizione, si affaccia Quasimodo, e più recentemente Gatto in mezzo ad una schiera varia e numerosa e sempre in continuo esame.

Giuseppe Ungaretti nacque alla poesia al periodo della « Voce letteraria » della « Rivista ligure » e soprattutto nel periodo della guerra, quando egli rivelò una forma di testimonianza lirica della sua vita che lo fissò presto in una sagoma imperfetta: Ungaretti « uomo di pena » e d'altra parte poeta di immediate notazioni diaristiche che si avvicinano all'impressionismo; che è poi il caso di molte poesie di « Porto sepolto » e di « Allegria di naufragi ». Ma si trattava di note libere da elementi esornativi, di note di un diario di essenziale aderenza fra poeta e poesia, non di autobiografia messa in versi; si trattava di note sofferte, ma divenute canto, non di macchie impressionistiche. Una liricità essenziale che concentra non epigraficamente alla classica, ma con l'immediatezza di un mondo evocato, l'esperienza originale del poeta: « La morte si sconta vivendo ». Nutrito di una esperienza culturale eccitata (Blake, Gongora), e con una consapevolezza critica di artista sdegnoso di ogni improvvisazione, Ungaretti riprende il gusto analogico del simbolismo e meno insistendo sul lato immaginoso, quasi figurativo che prevale spesso in altri poeti moderni, svolge l'analogia in musica, traduce l'ineffabile che è il regno della nuova poetica, in canto: la purezza del suo canto, è dunque un modo di rivelare il suo mondo, una maniera più coerente di darci la sua espressione. E quindi è particolarmente inutile per lui sottomettere la sua poesia ad un esame logico, perchè la stessa coscienza immaginativa si sublima in musica, in coerenza di valori fonici. Dalla lettura di una poesia come « L'Isola » non si può ricavare nè un tessuto narra-

tivo, nè un quadro visivo, ma piuttosto una musica in cui le immagini si trasformano in voci. Ragion per cui specialmente nel volume maturo « Sentimento del tempo », in cui il poeta è passato ai componimenti più ampi, al superamento di quelle gocce di ineffabilità lirica: « M'illumino d'immenso », ben lungi dal trovare una poesia sciatta ed aritmica come può parere ai fedeli dei vecchi metri, si misura una estrema cura dei ritmi, delle parole affinchè consuonino il più ineffabilmente possibile in una musica in cui contano anche le pause, gli spazi bianchi. L'altro poeta maggiore E. Montale, salito alla gloria lentamente, più maturatamente è invece più decisamente rappresentativo di una civiltà ritrosa, pensosa e restìa a declamare, a decidere, a scegliere rapsodicamente, hughianamente. Parte da una sensibilità paesistica, da una visione della natura che elabora certi punti estremi e più intimi della natura alcionica e insieme da una specie di amaro e stoico gusto moralistico di definire stati d'animo rappresi e desolati, magnificamente espressi in « Ossi di seppia » dove si è creato il paesaggio e il modo di fare più tipicamente montaliani: più perentori di quelli ungarettiani, più tenaci alla memoria del lettore: « Se un'ombra vedete - quell'ombra io sono », « Meriggiare pallido assorto ». Tutte le sue ricerche tecniche si riconducono a questa volontà di ricerca di toni aspri e anticantati, con rime sdrucciole, con parole acri e a volta prosaiche, quasi stonate e composite. C'è un Montale più direttamente derivato da certo simbolismo fantastico e magico che fa ripensare a Poe, ad un orrore celato sotto le forme del reale: « Forse un mattino, andando in un'aria di vetro », ad uno scatenarsi ai suoi occhi avidi e assorti di forze bollenti immediatamente liberate (Bufalo). Ma c'è il Montale che si continua meglio nel volume più recente e meno scolpito, ma più poetico (Occasioni) dove quella sua fatica poetica che prima si fissava con una decisione più psicologica, si mantiene ora invece in una zona più misteriosa e profonda.

Un terzo nome ha preso autorità ed esemplarità tra i giovani poeti: quello di Quasimodo, mentre altri nomi affermatisi per un momento come di prima grandezza vanno riducendosi a più modeste proporzioni, come forse avverrà di molti recentissimi che per un anno od un semestre luccicano nel cielo letterario per poi spegnersi rapidamente. Quasimodo è dei poeti moderni quello cui la nuova poetica ha dato luogo a maggiore ricercatezza e raffinatezza, ad una specie di delicato calligrafismo sostenuto da una sensualità meridionale più che da una tragedia personale che appare più motivo letterario, rappresentativo (Lamento di un fraticello d'Icona) che non sofferenza essenziale come in Ungaretti e Montale. Quasi un neoclassico della nuova poesia, un amante di belle forme, un ricamatore raffinato: ciò che appariva soprattutto nei primi volumi (Acque e terre, Oboe sommerso) e che si è andato attenuando accanto al maggiore vigore sincero nei volumi più recenti, nella versione dei lirici greci, che ripresenta però il suo bisogno perenne di un mondo poetico già formato, da tradurre e cantare in modi nuovi e letterari. Ciò non toglie ed anzi aumenta la sua importanza di indicazione di una tendenza che ha raggiunto la forza di creare oltre che prodotti istintivi, opere che nascono solo in civiltà letterarie ben formate. E che questa civiltà lirica contemporanea sia ben formata lo dimostra la ricchezza e in-

sieme la concordanza poetica della generazione attuale '40 '42, in cui solo dei provinciali riproducono forme passate, e tutti sentono invece naturale esprimersi in una forma che è quella derivata dal simbolismo (con l'apporto del migliore e più intimo decadentismo italiano) e dai maggiori poeti della nostra epoca. La lirica contemporanea, la lirica ermetica non riposa su pochi nomi isolati, ma su tutta una generazione di poeti, accanto ai più anziani: Solmi, Grande, De Libero, e nomi più recenti, Gatto, Sinisgalli, Luzi, Petroni, Penna, Sereni, Parronchi ecc. ecc., breve elenco, ma facilmente prolungabile. Proprio quest'anno i nomi su cui l'accento ha più battuto sono stati quelli di Gatto, Sinisgalli e Penna. Il terzo, quasi un piccolo Saba, pare il più lontano da un modo di fare culturalmente accettato, e più un frutto di natura, un poeta ingenuo (per quanto un poeta può esserlo) un fenomeno di freschezza che però nasce modernissimo e vibrante del senso essenziale della sensibilità moderna. Sinisgalli ha un temperamento esperto che si condensa in alcuni rari momenti carichi di nostalgia in complessi più aridi e freddi. A. Gatto su motivi ed esperienze diverse, più limpide alla Di Giacomo, più essenziali alla Ungaretti, più staccate alla Montale, ha costruito un mondo totalmente di canto, un mondo armonioso, dove pare rinascere un idillio perfettamente moderno, addirittura surrealistico.

Questi poeti raccolti nelle riviste effimere o resistenti di « Campo di Marte », « Corrente », « Letteratura » (continuazione più antologica di Solaria) celebrano ormai il loro trionfo di corrente letteraria affermata. Chi non vuole negarli antistoricamente e vuole d'altra parte non farsi strappare più del credito ragionevolmente concesso, più che stare a richiamare i classici a loro paragone, deve leggerli e capirli nella loro poetica, nelle loro intenzioni, nel mondo poetico formatosi così lentamente e faticosamente in Italia, deve fidare nelle sintesi nuove che nuove personalità sapranno operare non certo contro, ma sopra questa fondamentale esperienza. Valori affermati dunque, come quelli di Ungaretti e Montale e possibilità offerte da un gusto sicuro e coerente.

4. - I SAGGISTI

Direttamente connessi con la lirica, anche, se in molti casi diversificati da un diverso equilibrio con la tradizione, da una forma di tradizionalismo e chiarezza bonari, sono tra i prosatori quelli che possiamo ben chiamare saggisti: anche se per molti sia stato adoperato il nome più polemico di frammentisti. Tale ultimo nome li apparenterebbe anche meglio, in una diagnosi di tutta la letteratura contemporanea, con i lirici puri, considerando la stessa diffidenza contro le costruzioni ampie e contro il contenuto conduttore nell'opera d'arte, contro l'idea classica che l'organismo creato debba avere un chiaro principio e una chiara fine. E d'altronde bisognerà dire che positivamente il frammento come la lirica contemporanea ha la sua particolare conclusione proprio nel non voler raccontare tutto, nel cogliere l'essenziale, nell'offrire una preziosa sostanza vitale come se fosse spaccata a misurarne la interiore validità. A parte il gusto arcaico e alla lunga estetizzante di qualcuno che voglia dare al frammento il sapore di una antichità ritrovata frammentaria proprio perchè riesumata da una terra e da un tempo corruttori, il frammento può rientrare

nella tradizione del saggio. Il nome di saggisti ci sembra più vasto e più adatto per i maggiori, quello di « frammentisti » ci sembra più limitatamente storico e legato solo a un momento programmatico di questi prosatori. Al momento programmatico della *Ronda*.

Qual'è il significato di questa importantissima rivista? La prosa italiana d'arte (prosa d'arte che va tenuta presente di fronte alla prosa realistica affermata nella narrativa) che contava le « Operette morali » leopardiane come grande capolavoro dell'ottocento, era venuta in parte cedendo di fronte alla tradizione più decisamente veristica o bozzettistica della fine del secolo ed era stata ripresa e snaturata come prosa montata di più gradi non solo sopra quella del linguaggio parlato, ma sopra quella del verismo, della oggettività (*sunt lacrymae rerum*) dal D'Annunzio. Questi aveva voluto, a parte tentativi anch'essi però tutti raffinati e schiettamente decadenti di prosa veristica, creare una prosa aulica, altissima, elegante, poetica, numerosa e prelibata, sprezzante di una efficacia immediata e semplice (donde l'estetismo ridicolo di cui sono pieni i suoi romanzi quando vogliono riferire una tale aria eccezionale in avvenimenti, fatti che sono inevitabilmente contrari a tale raffinamento), in cui la musica sensuale della parola avesse gli stessi diritti che nella poesia. E naturalmente si devono sottrarre a facili condanne risultati sempre alti di alcune sue pagine e in generale l'immensa ricchezza artistica profusa a piene mani nelle sue opere di prosa. Ma quella prosa indicava una tendenza pericolosa, antiprosastica, retorica, fittizia, la cui esemplarità avrebbe indotto correnti di pessimo gusto. E non a torto per quella prosa si parlò di secentismo. Questa fu la prosa dannunziana amata dagli estetizzanti e attaccata da tutti coloro che avevano senso più sobrio, meno opulento dell'arte. Si ebbe così la prosa vòciana che si staccava dalla prosa d'arte e in generale da quella così fiacca della fine del secolo, nutrendosi di problemi, di tecnicismo, di moralità e arrivando da un lato a Boine, Slataper, Jahier, o Soffici, dall'altro alla prosa empirica e problemistica di Prezzolini. La guerra che portò un ripensamento più intimo dell'esuberante periodo vociano, portò anche (e intanto la prosa dello stesso D'Annunzio aveva dei cambiamenti, si faceva più schiettamente musicale, più segreta, tanto da poter oggi essere considerata con ben altri occhi da quelli con cui si considera la prosa dannunziana precedente al « Forse che sì »), un nuovo programma di prosa, di una nuova prosa d'arte che venne bandita dalla *Ronda*, la rivista (1919-23) che raggruppò delle personalità diverse e diversamente capaci di arricchirsi vicendevolmente: Cecchi, Cardarelli, Bacchelli, Baldini, Barilli, Montano: un gruppo di letterati e di uomini decisi non estetisticamente a voler una prosa degna della tradizione italiana e soprattutto vicina all'ultimo grande modello classico e insieme moderno, alle *Operette* del Leopardi e al suo *Zibaldone*. Come la lirica parlava di Leopardi, voleva ritornare con la coscienza simbolistica al Leopardi saltando i propri antecedenti indigeni Carducci, Pascoli, D'Annunzio, così la prosa contemporanea è nata con questo ritorno ad una prosa perfetta ed elevata, ma capace di fermare eternamente moti dell'animo e tormento spirituale. Implacabile fedeltà alla pagina di prosa che non deve conoscere nè gli impeti del temperamento bruto, nè le effusioni immaginistiche. Nessuna impor-

tanza al contenuto che può essere anzi mutato da altri mondi artistici già formati, quasi per paura di un prepotere romantico del soggetto, nessuna importanza alla traduzione immediata della natura sensuale e chiassosa, vicinanza ai classici non per imitarli, ma per ispirarsi alla loro imperturbabilità serena di artefici, mentre inevitabilmente sotto urgeva il solito mondo moderno rigurgitante di fermenti classicamente indisciplinabili. Si trattava di affinare il proprio stile in atteggiamenti che significassero non atteggiamenti di retori, ma proprio motivi spirituali riprodotti non contenutisticamente, ma indicati in tale rarefazione formale. Rinnegando la eccessiva spregiudicatezza vociana che poteva sconfinare nel praticismo e nella irresponsabilità artistica, i rondisti vollero imporsi una rigida disciplina che con diversissime sfumature di tono e carattere si può riconoscere in ognuno di loro e spiega la loro importanza educativa di richiamo al compito essenziale del prosatore che è quello non di dire comunque, ma di avere uno stile proprio. Certo questo momento necessario di reazione al facile avventurismo di vari tentativi letterari europei (gli infiniti ismi nati all'ombra del futurismo!) che sotto veste di audaci innovazioni artistiche non facevano che prospettare rozze innovazioni contenutistiche, aveva anche il suo inevitabile pericolo di frammentarietà non esteriore, ma intima e di calligrafismo, di puro gusto della bella scrittura, della pagina pulita e sicura: per riavvicinarsi ai classici potevano finire per allontanarsene smisuratamente o per avvicinarsi a qualche formalista del cinquecento, ma non certo al Guicciardini o al Machiavelli. Si osservi anche in generale come la cura di questi saggisti sia sempre periferica e uniforme, non centrale come quella dei classici, come la loro pagina sia stipata, senza quel senso di larghezza che contraddistingue anche scrittori carichi di idee e di sentimenti da regalare a decine di saggisti. E ciò non per condannare in massa questa prosa d'arte che è veramente di grande valore, ma per mettere a posto certe pretese del resto un po' scadute, di classicismo, et similia. Il pericolo calligrafico c'era veramente e sempre pronto a dare a quelle pagine un loro lustro gustoso e passeggero come avviene per esempio in *Michelaccio* di Baldini o in certi *Pesci rossi* di Cecchi. Ma d'altra parte, oltre i singoli risultati, come esperienza generale, si deve rilevare l'importanza massima di questo movimento per la nostra prosa d'arte e non solo per essa, ma per la concreta coscienza artistica del nostro tempo che, appoggiata su premesse teoriche, aveva però bisogno di esempi e di programmi più di letterati che di filosofi. La *Ronda* ha interpretato magnificamente un carattere della nostra letteratura moderna, desiderosa di esperienze europee, ma anche diffidente di una novità qualsiasi e desiderosa di una italianità che è essenzialmente forza formale. Ripeteremo ancora che ciò non basta per fare vera arte e porta anzi il chiaro pericolo di un tradizionalismo dilettantesco, di un italianismo reazionario, ma fu un correttivo potente, non tanto contro profonde esigenze europee, quanto alle mode del nuovo per il nuovo, che facevano decadere la letteratura a frenetico giuoco affaristico. E ciò specialmente nell'Europa dell'immediato dopoguerra tutta rigurgitante di letteratura commerciale che prendeva a volte l'aspetto pacioccone dei romanzoni borghesi, ma spesso si camuffava in produzione di

estrema audacia, di modernità ad ogni costo.

Tra i rondisti ci sono tante differenze di qualità e di valore, ma da loro uscirono i prosatori d'arte più notevoli dei nostri giorni: la *Ronda* fu la loro esperienza comune e ne rimase riconoscibile l'impronta in questa estrema cura della pagina che si può mantenere anche in chi come Bacchelli si è fatto scrittore di romanzi e di romanzi tra l'altro lunghissimi. Tra i saggisti della Ronda hanno raggiunto una più perfetta personalità artistica Cardarelli, Baldini, Cecchi e l'indicazione dei loro temperamenti artistici può indicare non solo dei risultati notevoli, ma anche delle tendenze che agiscono nella nostra prosa attuale.

A. Baldini, aveva cominciato la sua prosa prima con divertimenti poi con un libretto di guerra « Nostro purgatorio » che mostra in lui la prima unione di un brio giornalistico con una netta capacità di bozzettista forse non indifferente ad una bella tradizione ottocentesca di bozzettisti familiari ed arguti. Nasce in lui quella significativa fusione di ironia e di bonarietà che vogliono nascondere ogni sentimento troppo dichiarato ed impegnativo, che si faranno voluta calligrafia nelle stampe di *Michelaccio* (dove si poteva intravvedere nella glorificazione di un Michelaccio prototipo dell'italiano intelligente e pigro, tradizionalista e scettico un avvio all'Italiano di Longanesi e allo strapaese di Maccari, a tendenze più che ideali, di gusto, che si contrapposero alla letteratura più tesa, intellettuale che si rifà alla civiltà moderna europea, mentre poi partecipano anch'esse e anch'esse derivano da quello stesso gusto di cui sono solamente un aspetto). Il calligrafismo di Baldini non vuole essere prezioso, raffinato, lucente, ma anzi morbido, spianato, come incisioni grasse su carta giallognola, calligrafismo che nel periodo successivo venne superato da una maggiore larghezza di toni e da una tendenza all'umorismo non esplicita, ma sempre più attiva. Questa tendenza è chiara in « Beato fra le donne » dove addirittura si profila il pericolo di un umorismo troppo facile e capace di trasformarsi in maniera. E mentre la massima prova del buongustaio che vuole insaporire il più possibile la sua pagina veniva fatta nei ritratti parigini della « Vecchia del Bal Bullier », le qualità genuine di Baldini venivano realizzate specialmente in certe prose di viaggio (*Italia di Bonincontro*) dove lo scrittore è afferrato a un lembo di realtà, ad una persona, al movimento che intorno a quella persona si crea. E se il ritratto dà a Baldini il modo di liberarsi dal pericolo di un umorismo fine a se stesso e di una dolcezza eccessiva, una prova ancor superiore della sua arte ci è data da una serie di particolari ritratti: quelli di « Amici allo spiedo ».

Mentre Baldini si serve dell'umorismo per i suoi effetti di prosa gustosa, spianata, senza intoppi e presenta una pagina liscia, equilibrata e semmai tendente a sfarsi in un eccesso di semplicità un po' cascante, Cardarelli, il fondatore e direttore della *Ronda,* figura di oratore della poesia in tutti i cenacoli letterari italiani, portò invece la sua ricerca in un piano di accigliata serietà, di discorso sentenzioso e moraleggiante: i suoi libri di prosa (e anche le sue poesie sono per noi più saggi che liriche) hanno una purezza che nasce da tensione, da ricerca di lapidarietà senza sorriso. Dato che il suo modello era il Leopardi e la sua prosa accademica, ma insieme moderna e sensibile, c'è anche in Cardarelli una ve-

natura popolare, familiare che dia calore alla fredda solennità del periodo, ma poichè in lui più che la descrizione prevale la definizione, la forma che chiude per eternizzare, gli effetti più durevoli e sicuri della sua prosa sono quelli più solenni, monumentali sia che operi un rifacimento della Bibbia o parli delle città italiane della sua giovinezza. Leopardi, ma anche Goethe con la sua serenità olimpica sono davanti agli occhi di questo prosatore che ha così una pagina sempre un po' carica di intenzioni, ma anche più ferma e costruita di quella d'un Baldini, meno esitante sul margine dell'arbitrio e dello scherzo, più volta ad un sublime, ad una persuasione della parola che porta con sè una forza quasi superstiziosa, e che imparenta Cardarelli con la lirica più moderna, mostrando così ancor meglio come il fondo comune dei nostri letterati anche quando fanno i classicisti rimanga quel fondo di ossessione, di dramma prepsicologico che è ben lontano dal mondo chiaro dei classici.

Chi unisce quel sublime e quella bonarietà, ma senza umorismo, nella prosa più perfetta del nostro tempo è E. Cecchi, che rappresenta la figura di letterato più decisiva e più viva anche di questi ultimi anni. Partito dalla critica e da una critica che voleva teorizzare e squadrare con la luce della massima intelligenza, il Cecchi che aveva esordito anche come poeta incerto, ma chiaramente attento ad un contenuto sentimentale di orrori, di miracoli che resta in lui essenziale, dopo la guerra, in periodo rondista, trovò la sua vera natura realizzata in un tipo di saggio dove sensibilità e intelligenza si fondono in maniera perfetta, dove uno sguardo di lucidità spietata sa poi ammorbidirsi mediante toni di familiarità, di linguaggio bonario, di trovate scherzose (o almeno apparentemente tali). In « Pesci rossi » che ha creato il suo genere e che ha avuto una influenza enorme sul costume letterario e sulla prosa d'arte più recente, Cecchi era ancora al tentativo e certi fuochi d'artificio, certe preziosità troppo raffinate e calligrafiche indicano come una presenza eccessiva dell'intelletto critico analitico e sofistico, paradossale bizzarro. Ma con gli altri volumi e specialmente con i libri di viaggi (*Messico, Et in Arcadia ego, America amara*) egli che contemporaneamente seguitava a dare delle preziose opere critiche, ma prevalentemente di critica d'arte (donde si può ricavare l'indizio di una conversione alla maggiore evidenza formale, alla maggiore libertà del contenuto delle arti figurative e quindi una sapiente attenuazione del suo primitivo fondo romantico) raggiunse la sua maturità in una prosa raffinata e sensibile, tenera e lucente, di una novità mai abusata, in cui lo spunto di una sensibilità vivissima, lirica è sviluppato da una ricchissima intellettualità e dove questa sembra sconfinare è ripresa da una equilibrata familiarità che smorza i toni più accesi e metallici. Se questo è il risultato complessivo e più perfetto della sua prosa, Cecchi ha dato esempi valevoli singolarmente in alcune sue opere : in « Messico » trionfa la rappresentazione del suo mondo più segreto e nucleare, un mondo demoniaco, gelato di orrore superstizioso, dove si rivelano le forme terribili e potenti della natura che si agitano sotto la superficie rosea e attraente della realtà più idillica e familiare ; si apre la possibilità di un sublime realizzato con mezzi adeguati, senza veli, nella sua terribilità, si vede quella luce verde crudele che anima un averno furibondo e maligno. In « Et in Arcadia ego » la Grecia classica dà luogo

ad una specie di poema tenero e limpido dove la solita presenza dell'intelligenza è volta a tutela di un canto più armonioso, più fuso nella vittoria della forma classica, del mondo dello spirito greco sul fondo oscuro rivelato esplicitamente in « Messico ». E nell'ultimo Cecchi, cioè nelle parti nuove di « Corse al trotto vecchie e nuove » l'equilibrio essenziale si sposta verso un predominio eccessivo di una sensibilità dolce, di un languore quasi che può dar luogo ad una prosa di descrizione e forse perfino di racconto e che indica ad ogni modo la ricchezza di quello scrittore e come il suo equilibrio, il suo risultato non siano solo dovuti ad una formula felice, ma ad un vero tormento di creatore che lo pone vicino a D'Annunzio e fa apparire la sua prosa come quella più importante dopo quella dannunziana.

Altri saggisti del circolo vociano o più indipendenti si affiancano a questi tre più fortemente individuati, dando alla prosa d'arte una complessità ed un'unità che la colloca vicino alla lirica: A. Savinio che, avvicinabile a Cecchi, esaspera un fare stringente e brillante di allusioni dell'intelligenza e carica la pagina di trovate e di interpretazioni di un gusto vivacissimo e perfino petulante; B. Barilli musicista e musicologo di sfrenata capacità fantastica, e di una originalità sensuosa e più che acuta caricata, quasi senza respiro; divulgatori eleganti e giornalisti, narratori saggisti come Angioletti, scrittori di capitoli come Solmi, Savarese, Franchi, Bartolini, ecc. Anche Bacchelli, che è soprattutto scrittore di romanzi, appartiene alla *Ronda* e alla prosa d'arte. Venuto da una prima esperienza poetica un po' faragginosa e dotato di una ricchezza irruenta, la disciplina della *Ronda* lo educò a maggiore sobrietà e se la sua produzione procedette sempre più vasta e abbondante, più creativa di macchie, di atmosfere, ebbe però sempre una sicurezza di buongustaio che è meno preso dall'impeto del costruire il romanzo che non dal piacere di creare la bella pagina, di fare la bella narrazione in cui par sentire la voce calda e compiaciuta di raccontare.

5. - I NARRATORI

L'esempio di Bacchelli narratore e appartenente alla prosa d'arte ci indica che la situazione del romanzo e del racconto contemporaneo ha risentito in maniera decisiva dell'insegnamento della *Ronda* e che si possono distinguervi una corrente più di prosa d'arte e una più realistica, schiettamente narrativa: prendendo naturalmente con molta moderazione questi schemi provvisori e approssimativi. Bisogna ricordare che in Italia il romanzo ha una tradizione soprattutto ottocentesca e che dopo l'esempio manzoniano e le correnti romantiche, il romanzo si è affermato da noi soprattutto con il verismo, senza avere quella ricchezza di precedenti, di modelli stilistici, di procedimenti narrativi che gli scrittori francesi ad esempio, potevano ritrovare non solo nella eredità narrativa romantica, ma anche in quella settecentesca e seicentesca. Il verismo accentuava, per il suo naturale disprezzo della lirica aulica, della nobilitazione letteraria, il gusto del romanzo adatto ad esprimere con lingua semplice, anche parlata (e tanto più libera e nuova da noi proprio per la sua mancanza di una tradizione che non

fosse quella ormai troppo lontana e disfatta dei novellieri boccacceschi) i sentimenti, i problemi vivi, la società, la realtà umana. Così che si può dire che la nostra tradizione di romanzo è soprattutto tradizione realistica e la sua lingua è lingua aliena dalla sintassi più classica e raffinata, lontana ad esempio dalla prosa carducciana adatta ai discorsi, ma non così alla narrazione. E del resto anche durante il romanticismo, i toscani, narratori vivi, e continui, avevano cercato una lingua non accademica e non artefatta come quella di romantici di altre regioni, ma viva, impressionistica, adatta al dialogo, o al più semplice discorso indiretto del racconto popolare. E lo stesso Manzoni, il Nievo, i lombardi, non avevano cercato quell'equilibrio stilistico, riuscito solo al Manzoni e in parte al Nievo, che si allontanava dalla prosa leopardiana o giordaniana, dalla prosa illustre o dalla prosa retorica del primo ottocento? Anche qui incontriamo alla fine del secolo, il romanzo dannunziano. Quanto quel romanzo sia poco romanzo non giova attardarsi a dimostrare e quanto piuttosto se ne liberi una prosa d'arte altissima, iniziata da « Forse che sì, forse che no » e sviluppata nei libri di memorie del periodo più tardo. Ma certo anche il romanzo ebbe il suo momento estetistico e a parte veri e propri imitatori di scarso valore come un Brunati, non si va lontano dal vero assegnando ad una forma di estetismo misticheggiante anche la maggiore figura di romanziere non realistico, il Fogazzaro e ad un tipo di estetismo energetico, volontaristico, la figura del resto non molto importante artisticamente di A. Oriani. Ma lo stesso Fogazzaro, fuori dei suoi schemi più programmatici, fuori del suo languore erotico, dove come in « Piccolo mondo antico » realizzava un vero romanzo e non solo una suggestiva atmosfera dolente e sempre incerta sull'orlo della falsità, ha pure una lingua e un procedere che si rifanno a quelli manzoniani proprio nel loro lato più familiare e modesto: umorismo e delicata tragedia di un piccolo mondo provinciale. Insomma l'esperienza estetistica non doveva influire sul romanzo quanto sulla prosa d'arte e alcuni atteggiamenti dannunziani evidenti in scrittori attuali, sono però filtrati attraverso un'esperienza più moderna, un ripensamento più realistico e romanzesco. Il romanzo trovò invece il suo rappresentante maggiore e l'esperienza narrativa più alta del tempo moderno in G. Verga, la cui influenza sui narratori più moderni non sarà mai abbastanza studiata anche se vista nella complicata vicenda di derivazioni straniere (il romanzo russo già sentito superficialmente dal D'Annunzio, il romanzo francese e specialmente Proust, e più recentemente il romanzo ultrarealistico europeo e soprattutto americano) e apporti italiani spesso connessi con esperienze di prosa d'arte. Mentre Verga ha scritto principalmente durante la prima generazione veristica (1880-90) ed è stato seguìto dallo sviluppo del Fogazzaro e del D'Annunzio, la sua influenza si è estesa alle generazioni successive tanto da farci sentire le sue opere come molto vicine, quasi contemporanee. Dopo i primi romanzi autobiografici e romantici, il Verga liberò la sua poderosa natura di narratore di un mondo desolato ed istintivo, di una realtà tra le più formidabili che siano mai affiorate sul piano dell'arte, da un mondo retto da una crudele necessità che lo rende epico nella

sua oggettività invincibile. La povera terra degli uomini vinti si rivela nella prosa del Verga con una forza naturale, in una forma parlata, ricca di movimenti sintattici siciliani (e ciò senza nessun gusto di quel folklore che macchia troppi veristi regionali), pacata e rude, senza ricerche di effetti che non siano quelli del racconto che si svolge monotono e intenso come la vita. Prosa realistica per eccellenza, antiaulica, antitradizionalistica eppure piena di una liricità che non hanno neppur di lontano le pagine grondanti di letteratura e di estetismo del Fogazzaro. Naturalmente in questa altissima prosa le premesse intellettualistiche del movimento verista erano superate, ma come sempre avviene dove vi è un alto animo poetico, mentre venivano inverate in essa le esigenze più profonde di un movimento che rifuggiva da qualsiasi ornamentazione e da qualsiasi alone poetico. Tutti gli scrittori più esplicitamente veristici come il Capuana, il Bracco ecc. (per lo più meridionali ed isolani: e non sembri osservazione inutile perchè nel verismo si rivelava l'anima dolorosa di una terra dove le masse erano più arretrate, dove le condizioni di vita urgevano più primitive, ben diverse da quelle di una Toscana dei Fucini, dei Paolieri e magari di Soffici o di un Nord dove fioriva una socialità più raggiunta, più mossa in attività cosciente e sufficiente, più ammantata di pseudocultura), ma nell'atmosfera del Verga e nella scia del Verga si sviluppa l'arte tanto più limitata delle varie Serao, o quella assai notevole, ma supervalutata di una Deledda o le complicazioni intellettualistiche del Borgese di Rubè o quella tanto più allucinata e problemistica del Pirandello delle novelle e dei romanzi. La prosa delle novelle, nuda e scabra, senza quell'afflato epico che c'è nel Verga maggiore, è un tipo particolare di prosa antiarmonica, non curata retoricamente, ma tutta tesa ad un intimo ragionare, ad un sofisticare spesso della mente che scopre assurdi, teorizza situazioni paradossali, e delinea realtà di profonda amarezza nel loro schema, nella loro rappresentazione analitica più che in una sensuosa apparizione diretta. « Il fu Mattia Pascal » resta poi una deduzione logica partita da una visione tragica della vita che poteva trovare realizzazione più nel teatro che nella prosa distesa di un romanzo.

Con Pirandello l'eredità verghiana entrava in un'atmosfera intellettualistica che contrastava con la solidità concreta e lirica del maestro: e a questa sembrò ritornare in una forma come abbreviata ed incisiva F. Tozzi che al momento della sua morte (1920) con il « Podere » e « Le tre croci » sembrò riaffermare il tipo di narrazione veristica verghiana, impassibile e lirica nel suo oggettivismo amaro di un mondo tragico ed istintivo, sorpreso senza idealizzazione, gonfio di fermenti sensuali che non si esprimevano esteticamente, ma realisticamente. E poco dopo veniva rivelato (indubbiamente tali rivelazioni hanno contribuito a falsare le prospettive critiche) in Italo Svevo un altro rappresentante di questa corrente antiletteraria, narrativa che veniva a coesistere così nello stesso tempo del suo maggiore sviluppo con la prosa d'arte rondista. Lo Svevo, che portava con sè una formazione diversissima da quella degli altri scrittori italiani, veniva a portare uno psicologismo serrato, implacabile, un'evidenza antiretorica del linguaggio diretto a presentare stati d'animo complicati e confinanti con una ricerca psicoanalitica che in quel tempo Joyce, Proust, Lawrence nella loro grande di-

versità avevano consacrato come metodo artistico.

« La coscienza di Zeno », « Una vita », « Senilità » sono indubbiamente lavori di grande interesse e non è affatto vero che nella loro apparente aridità manchi un soffio di poesia perchè raramente, come qui e senza accenni espliciti resiste una impressione di vita, di ritorni al crepuscolo, di attese di incontri amorosi, e tutta un'aria di dolore come in « Senilità ». Il suo metodo narrativo si incontrava con l'ondata di psicanalisi romanzata che non era solamente una moda, ma corrispondeva a quella tormentosa ricerca di un fondo segreto dell'anima umana che è essenziale in tutta la letteratura contemporanea : e anche il romanzo così più esplicitamente aderiva al contenuto artistico comune che fa affiorare a nuova musa, a conduttrice la memoria rievocatrice del passato, del tormentoso passato che si affonda continuamente nel regno dell'inconscio e dell'anonimo. Questo incontro di ricerca psicanalitica (a volte precisa e tanto più rozza, a volte vaga, eterodossa, e tanto più capace di poesia) con la memoria, che è un'altra maniera di sfuggire il problema chiaro e classico del fare, del futuro, e che si è spesso venuta addolcendo in memoria sognante dell'infanzia (Carossa, Wiechert) è essenziale per capire i narratori contemporanei.

L'esperienza della Ronda e della prosa d'arte vennero a questo punto ad incidere inevitabilmente anche sulla prosa realistica e si vennero a formare romanzieri e novellieri che riprendendo dalla corrente più schiettamente narrativa i motivi della costruzione, miravano però ad effetti soprattutto letterari, di bella prosa. Cosicchè oltre a Bacchelli e al più vecchio Panzini (che si potrebbe considerare come un anticipatore di una bonaria prosa d'arte su di una base piuttosto carducciana), molti sono gli scrittori di romanzi e di novelle il cui interesse è soprattutto stilistico. Così Palazzeschi che, fissato il suo destino più sano nelle « Stampe dell'Ottocento », in una prosa festosa e giocante a camuffare un animo stanco, ha poi tentato un rasserenamento più totale, più solido, nelle « Sorelle Materassi », con « la purissima giocondità » del Boccaccio, creando pagine di una prosa fusa e comica più musicata che narrata, come più rappresentate che narrate sono le figure del volume di novelle « Il palio dei buffi ». E fondamentalmente lirico di rappresentate moralità più che narratore è anche Pea, istintivo e furbissimo, ricco di qualità di una prosa che è tra le più belle del tempo nostro. Con un afflato poetico che rende leggendario e biblico ogni avvenimento narrato, egli indugia in momenti che non curano il racconto quanto la forza della singola rappresentazione. Anche Cicognani, malgrado le ambizioni alla russa, risulta felice descrittore, quasi seguace della tradizione bozzettistica dei toscani ; così anche Linati, seguace dei lombardi dell'ottocento, con una cura scrupolosa della lingua e con la ricerca non sempre riuscita di un lirismo puro ; così tra i più vicini a noi Bonsanti, il direttore di « Letteratura », l'autore di estrema finezza di racconti di patina ottocentesca, prezioso risultato di una tecnica accorta e riposante. Così C. E. Gadda vigoroso, e fantastico, capace di un modernissimo barocco che sfrutta le risorse più diverse della lingua letteraria, parlata e tecnica per effetti che altrove sarebbero umoristici e qui piuttosto (si pensi al *Castello di Udine*) sono drammatici e poetici ; così Landolfi carico di esperienze europee (Kaf-

ka, i russi, Hoffmann, ecc.) ed autore di romanzi dove tutto serve alla sua intelligenza per comporre una prosa allucinata estremamente cosciente delle sue intenzioni. Mentre invece prosegue una corrente di narratori ancora amati dal gran pubblico e inconsiderabili da un punto di vista artistico, i vari Gotta, Brocchi, Varaldo, e su di un piano più vigilato i Calzini e i Gatti.

Contro la prosa d'arte si ribellò in nome di una obbiettività e del romanzo, il movimento novecentista, con la rivista « Il '900 » diretta da Bontempelli, che, vario di esperienze e più mosso da impeti volontaristici che schiettamente artistici, è pure notevole scrittore di romanzi bizzarri, ad effetto, il cui punto migliore dovrebbe essere una sorta di magìa a fondo intellettuale raramente raggiunta. Più schiettamente desiderosi di narrare, di distendere la loro sensibilità nel racconto senza subordinarlo ad effetti extranarrativi, sono altri giovani scrittori come A. Benedetti o R. Bilenchi, o scrittori già maturi come G. Stuparich, G. Comisso, C. Alvaro, A. Moravia, con i quali ultimi torniamo indubbiamente ad una ripresa della corrente realistica narrativa, alla sua volontà di poesia intima alla narrazione stessa. Narratori fiduciosi nella poesia di una prosa anche nuda, immediata, fiduciosi, per accennare ad una polemica sterile, ma significativa della nostra letteratura contemporanea, nella forza espressiva di un contenuto urgente e sentito (la polemica tra contenutisti e formalisti, tutta sbagliata teoricamente come le contese circa l'uovo e la gallina, indicava però l'esistenza di due correnti, tutte e due su di un piano artistico, ma una più stilistica, una più realistica).

Alvaro presentatosi con una scrittura serrata e inquieta, con una tendenza ad una specie di realismo magico, preme sulla realtà e ne cava vicende rapide, volti della vita dolenti e concreti, documenti elevati da un suo senso dell'umanità e della civiltà. Moravia clamorosamente affermatosi con un romanzo giovanile notevole per la sua forza di evidenza quasi cinematografica e per il suo realismo spregiudicato (« Gli indifferenti »), ha proseguito con tentativi come « Le ambizioni sbagliate », e con le bellissime novelle (« La bella vita », « L'imbroglio ») e sembra tuttora ansioso di approfondire la sua maniera realistica con una esperienza di caratterizzazioni, di moralità rapidamente interpretate (« I sogni del pigro ») ; ma la sua importanza e la sua tendenza ricca di forza intellettuale e costruttiva hanno un posto sicuro e vitale di fronte a troppi esercizi di buongustai.

Sulla strada di questo coraggioso realismo, che non esclude affatto la vita più piena della fantasia e porta spesso con sè proprio l'esaltazione allucinata di un mondo convulso nella sua fremente immediatezza (dall'estremo realismo si può passare al clima più fantastico) si sono messi altri giovani narratori dei quali si potrà ragionevolmente accennare alla influenza sentita dei nuovi scrittori americani (Caldwell, Faulkner) che solo un pregiudizio classicistico può condannare come relatori di brutti documenti patologici. Arte spesso non pienamente formata, ma potenza rappresentativa e ricchezza di vita che non possono spaventare chi ha un senso più alto e più sicuro dell'arte. E se tracce di tali influenze (e naturalmente la moda è moda e può quindi degenerare in sciocca imitazione) sono evidenti in scrittori come Vittorini, Pavese, Cabella ecc., è pure in-

negabile che la tendenza di ultrarealismo realizzata a modo loro dagli americani, ha da noi una possibile tradizione (Verga, Tozzi, Svevo) e corrisponde ad un modo di sentire di quegli scrittori che mostrano di avere propri e sicuri modi espressivi. Tendenza realistica e ultrarealistica che ci appare in pieno sviluppo e che indica ai nostri occhi una persistente e promettente vitalità del romanzo.

6. - L'ESPERIENZA TEATRALE DEL NOVECENTO

La letteratura italiana non ha mai posseduto un grande teatro nel senso più tecnico e spettacolistico della parola, essendo prevalsa nella nostra tradizione indiscutibilmente una totale concezione aulica e lirica della poesia ed essendo il teatro rientrato o in quei generi retoricamente intesi che potevano ottenere l'attenzione di un Trissino, e costituire esercitazioni ossessionate dall'idea dell'imitazione, delle regole pseudoaristoteliche, e dei modelli classici, o viceversa in una libera attività paraartistica di divertimento poco controllato e affidato alla bravura degli attori come la commedia dell'arte. Le rare eccezioni della « Mandragola » machiavellica o dell'anonima « Venexiana » o delle tragedie anche esse però letterarie, liriche del seicentesco Della Valle, non tolgono la giustezza della osservazione tanto più quando si pensi al dramma spagnolo, alla tragedia francese, al teatro inglese che testimoniano, specie il primo e il terzo, una vera vocazione teatrale di quelle civiltà. E non sarà irriverente affermare che anche l'Alfieri teatralmente scompare di fronte a un Lope, a un Calderon, a uno Shakespeare, e perfino di fronte a qualche shakespeariano, o a un Moratin, dato che anche lui è soprattutto un lirico della tragedia o, se si vuole, le sue tragedie sono lo sviluppo di un momento essenzialmente lirico e autobiografico. La sua grandezza, molto maggiore di quella comunemente attribuitagli, non è però quella di chi sa far vivere automaticamente personaggi e scene ricche di una loro vitalità, capaci di agire teatralmente. Il teatro romantico non migliorò questa deficienza teatrale e si pensi alle tragedie manzoniane quanto sono liriche di fronte all'istintiva forza teatrale di uno Schiller. Lettura insomma e non rappresentazione. Con il trionfo del verismo la situazione sembra capovolgersi e la reazione antiaulica sensibile anche nella lirica potè svolgersi tanto più naturalmente nel teatro, dove prevalse il vero « parlato », il popolare, il motivo sociale, il dialettale perfino (si pensi come questi elementi si fondono ad esempio nella scena del restaurant Mezzogiorno della « Gibicianna » del Bertolazzi). Il teatro di colpo si trovò all'avanguardia della nuova tendenza e sembrò con ciò stesso acquistare oltre lo spurio programma moralistico la sua naturale funzione teatrale. Il teatro verista voleva interessare, portare pezzi di vita, educare e rappresentare e pur nel suo grigiore, mentre rispecchiava e criticava la vita italiana del tempo e aderiva dunque ad una realtà non fittizia, affermava la necessità di una ragione non retorica, di personaggi e scene che adempissero a precisi compiti, non si evolvessero in pezzi di bravura e in figure melodrammatiche. C'era in quel teatro una vera serietà teatrale anche se spesso riproduceva idee ed ideali limitati di una borghesia potente e meschina, e rispecchiava tendenze del teatro francese senza troppa originalità. E certo sopra il verismo dei Giacometti o di certo Giacosa di « Tristi

amori » e sopra quello dei fortunatissimi dialettali Bersezio, Gallina ecc., poteva affermarsi il grande verismo di un Verga, ma non aveva serie ragioni di superamento il teatro dannunziano ed estetizzante. D'Annunzio volle portare sulla scena la sua esuberanza di lirico della sensualità e disgustato della prosa modesta dei veristi credette di riavvicinare la tragedia greca nel suo clima fatale e religioso, creando situazioni eccezionali, rese più eccezionali da una ricostruzione storica che mentre voleva esser perfetta risultava esteriore e artificiosa. È poi il mito del superuomo che diede il massimo impulso alla tendenza teatrale in D'Annunzio dato che al superuomo, che non aveva svolgimento concettuale nel poeta, si voleva dare uno svolgimento drammatico in un'azione straordinaria, in un clima straordinario. Tutte le tragedie dannunziane dalla « Fedra » alla « Nave » alla « Città morta » hanno in sostanza lo stesso difetto di non essere cioè teatro e di non essere d'altronde riscattate da potente ispirazione lirica: tutto è soffocato da quell'aria pesante e polverosa di paramenti eccessivamente sfarzosi e falsamente archeologici, dappertutto si sente odor di falso, di un falso sublime che non dà un attimo di respiro. Solo una cupa ossessione sensuale che vive fuori di qualsiasi personaggio nell'aria delle tragedie. La « Francesca da Rimini » e « La figlia di Jorio » si salvano, per comune consenso, dalla rovina del teatro dannunziano, ma anch'esse non per merito teatrale; la prima perchè l'abbondanza di particolari storici si traduce verbalmente in un prezioso mosaico letterario, la seconda perchè la tragedia trova un clima di leggenda primitiva, di favola pittoresca, di canto sensuale che passando sopra i singoli personaggi costruisce una nenia, una melodia pittoresca e raffinatissima che può rientrare in mezzo a molte liriche sul tipo dei « Pastori ». Pure il teatro dannunziano ebbe un suo pubblico, ebbe una sua fortuna, corrispose ad un gusto, o meglio guidò un gusto oscillante verso la sua chiarificazione: il gusto dell'architettura di imitazione storica, dei quadri di Michetti, di una musica che si nutriva di detriti wagneriani, di un misto di Débussy e Strauss mentre sopportava Puccini e Mascagni. L'estetismo trionfava in teatro dove aveva minori possibilità di resistenza più che transitoria: squarci lirici in lingua preziosa, vuota suggestione storica (si pensi a Shakespeare che suggerisce il clima storico con le sue potenti e semplici approssimazioni: passa il duca di Borgogna, si sente una marcia francese, annota la didascalia), pseudomoralità superomistica, eletta ad unico possibile contenuto drammatico. E certo se D'Annunzio malgrado tanto malgusto fa sempre prova delle sue grandi qualità letterarie, il teatro estetizzante cadde al livello del pubblico più vasto quando dalle briciole dannunziane sorsero dei drammi storici che vengono ancora recitati o ridotti cinematograficamente e i cui più famosi ed abili sono quelli di Sem Benelli. Questi seppe portare la coloritura storica ed estetistica sopra sentimenti borghesi e poeticizzare apparentemente gli istinti e gli ideali pseudoculturali del pubblico medio. Il trionfo della « Cena delle beffe » (1909) segna una data nel malgusto teatrale dell'anteguerra: trionfo che si può oltretutto spiegare con la soddisfazione che il pubblico prova quando uno stile che originariamente lo stupisce e lo lascia confuso (in questo caso quello dannunziano) viene poi volgarizzato e ridotto chiaro ed accessibile. E tale favore il pub-

blico lo dette in seguito anche ad altri scrittori di drammi storici, Berrini, Forzano ecc., che non avevano certo quella nota personale e quella abilità che non mancavano al Benelli.

Mentre il pubblico era conquistato dal dramma estetizzante e storico, (un posto tutto suo spetta alle due opere del Morselli, *Glauco* ed *Orione*, specie di miti creati da uno spirito avventuroso ed ardente) pronto però sempre a seguire il teatro veristico (e così avvenne per il caso del Nicodemi, scolaro di Sardou e Becque), il futurismo si presentò con le sue rappresentazioni che per assurdo volevano dimostrare la simultaneità, l'alogicità dell'azione e trasportavano sulla scena un paradosso intellettuale creando le « sintesi » futuriste, i drammi in un minuto, che in realtà si fermavano a bizzarre trovate di effetto scandalistico, ben lontane dalle loro confuse intenzioni di automatismo che altri interpreti trovarono nella civiltà del dopoguerra. Nel dopoguerra difatti accanto al sopravvivere del teatro estetizzante e del teatro borghese, si sviluppa il dramma di L. Pirandello, il vero scrittore teatrale della nostra letteratura moderna, il dominatore della produzione teatrale come il Verga ha dominato per tanto tempo il romanzo. Pirandello, come in tono minore Chiarelli, ha risolto la situazione creatasi nell'anteguerra quando le influenze di Ibsen, Cecof, Shaw avevano imposto al dramma veristico dei problemi che non aveva saputo risolvere, e che il dramma estetizzante aveva allontanato da sè o tradotto in declamazione e scenario. Il problema della personalità umana moderna, non più limpida e rettilinea come quella classica, ma molteplice, cangiante, ricca di sfumature e di atteggiamenti, volitiva e viceversa mossa da moventi subconsci e da continue trasformazioni dello spirito incomunicabile e quindi sempre segreto. La situazione spirituale più profonda e staccata dalle fedi oggettive e d'altronde scontenta di una chiara soluzione etica, incerta sulla conoscenza e sulla morale, portava ad una sorta di relativismo aumentato dalle varie filosofie bergsoniane, attualistiche, fenomenologiche che mettono in dramma la continuità e la comprensibilità di una società umana quale la concepiva il verismo più ingenuo basata sui presupposti di progresso, socialità, verità oggettiva. Pirandello interpretava così questa situazione dell'individuo moderno e di colpo ne faceva un tipo di dramma che superava per interessi e per vitalità la produzione veristica e dannunziana precedente. Con « Sei personaggi in cerca d'autore » (1921) comincia il vero teatro moderno italiano e una nuova costruzione che partendo da presupposti spirituali si trasforma in tecnica teatrale, in rappresentazione non bozzettistica di una realtà fissa, nè sviluppo pedissequo di un carattere, nè esaltazione lirica di una situazione, ma rappresentazione del continuamente transeunte, della vita nelle sue apparizioni. Dice Pirandello a proposito dei suoi « Sei personaggi » : « Io di quei sei ho accolto l'essere, rifiutando la ragion d'essere » e ciò si può dire di tutte le tendenze più moderne del teatro internazionale e ciò spiega l'attenzione con cui il pubblico più contemporaneo che ha apprezzato Pirandello, ha seguitato a cercare nel teatro una rappresentazione della vita non oleografica nè ritrattistica, ma nella sua immediatezza più fermentante e più profondamente vitale. Mentre perciò si creò la tecnica del grottesco (ripresa di motivi romantici e traduzione bizzarra del mo-

tivo più profondo del paradossale pirandelliano: Chiarelli, Antonelli, Cavacchioli, Veneziani, e più romantico e lirico Rosso di S. Secondo), e si spinse al massimo una tendenza sperimentale (teatro di masse ecc., tendenza più da registi che da scrittori) si capisce come più che a ripetizioni stanche di teatro borghese (Viola ad esempio) il pubblico migliore provi interesse per drammi anche non italiani come quelli di Thornton Wilder: interesse che non si spiega solo come moda snobistica ed esotica, ma piuttosto come esigenza di teatro che giunga alla lirica attraverso un ultrarealismo che può essere ancora grezzo, poco formato, ma che costituisce l'elemento nuovo e vitale da cui possono nascere nuove opere teatrali: e non mancano da noi indizi promettenti di un teatro vigoroso e veramente attuale.

7. - TENDENZE DELLA CRITICA

La critica italiana nata al principio dell'Ottocento con il Foscolo, ebbe alla metà del secolo due rappresentanti che possono indicare due essenziali indirizzi: Carducci e De Sanctis. Mentre il primo mancava di una precisa concezione dell'arte e mirava *en artiste* a riconoscere lo stile, le qualità costruttive dell'opera d'arte, il secondo, ricco di cultura filosofica e di pensiero attivo e indagatore, tendeva a vedere l'opera d'arte nella sua unità contenuto-forma, nella sua interezza umana, nella sua manifestazione di un mondo sentimentale. Sì che si potrebbe azzardare la loro paternità di due tipi di critica che, complicati poi da essenziali apporti, persistono tuttora: critici-letterati e critici-filosofi o semplicemente critici. La critica carducciana che raramente arrivava a cogliere l'essenza di un poeta, appare però tuttora come modello di critica formalistica che, se non sorretta come nel Carducci da una quadratura storica e da un afflato umano, può facilmente diventare critica di buongustai che accarezzano il mondo formato di un poeta, lo misurano, lo godono come una realtà, lo mediano con equivalenze gustose senza mai affrontarlo in pieno e risolverlo criticamente. Descrizione, gusto che sono passati in tanti lettori dell'ultimo ottocento come Panzacchi e poi in alcuni letterati del nostro periodo come Baldini o Pancrazi che senza rispondere (e ciò sia detto più del primo che del secondo più impegnativamente critico) ad una domanda sul valore, creano intorno all'opera d'arte una rete di accenni e di osservazioni che alla fine danno una impressione dell'opera presa a soggetto e inducono un'aria di concretezza che ci sembra però più adatta ad un tipo di arte (per es. l'Ariosto o i toscani dell'ottocento) che non a qualsiasi poesia, adatta più per un'arte florida e sorridente che non per espressioni intensamente sofferte o romantiche.

Il De Sanctis invece fondava un tipo di critica estetica e filosofica che dopo essere stata per lungo tempo sopraffatta dalle altre correnti, ha finito per prevalere sul principio del secolo come quella più veramente critica, come volontà di giudizio: il che non deve scambiarsi con quelle forme di critica inquisitoriale e tribunalesca in cui animi gretti e schematici possono farla cadere. Il De Sanctis per il primo affrontava l'opera d'arte come un mondo spirituale che va inteso non solamente gustato, inteso nelle sue esigenze umane, nel suo nucleo personale che viene poi nel lavoro artistico a svilupparsi e formarsi non come in qualcosa di aggiunto e puramente artigiane-

sco, ma come nella sua naturale espressione, nella sua forma. Il compito del critico consiste dunque, secondo lo schema hegeliano che costituiva la sua forza filosofica, ma più il suo possibile limite, nell'analizzare l'opera d'arte nei suoi elementi, nell'inquadrarla in quella realtà storica in cui è nata, nel sintetizzarla, nel ricomporla cioè secondo modi critici, nel giudicare se essa è o no riuscita nel suo intento. In questo forte legame fra la personalità del creatore e la sua creazione è il merito essenziale del De Sanctis, ed è ciò che da molti si rimpiange come non più realizzato da quelli che si professarono suoi seguaci: donde, ma spesso a sproposito e da parte di postumi romantici che anelano ad una critica sentimentale e retorica, all'indistinzione di un unico atto spirituale e scambiano l'impeto genuinamente romantico del De Sanctis nel suo sentire l'opera d'arte, con il suo giudizio preciso e risoluto, quei rinnovati « torniamo al De Sanctis ».

La critica estetica desanctisiana venne come soffocata da quella carducciana e da quella della scuola storica positivistica, che credeva di cogliere quel concreto, che il De Sanctis aveva afferrato nell'individuo storicizzato, negli elementi obbiettivi e permanenti dell'opera d'arte: i generi letterari concepiti come organismi destinati a svilupparsi e a ricevere un contributo di maggiore o minore distinzione dai vari scrittori. Donde opere come quella del Rajna che riesaminava tutto il materiale cavalleresco medioevale per vedere di quali elementi l'Ariosto avesse usufruito nel fare il suo poema. Falsa impostazione che non toglie però il valore di singoli studiosi come il Rajna e il D'Ancona, e che non deve indurre ad una negazione completa della esigenza contenuta in quella esperienza critica: bisogno di collegare le varie espressioni individuali, di cercare un legame storico, di non accettare l'opera d'arte come un mondo a sè, perfetto e miracoloso, bisogno storico che poteva venire inverato solo da chi vedesse quel lavoro filologico come preparatorio alla vera critica, da chi vedesse quegli studi di fonti e discendenze sempre a parte subjecti, dal punto di vista del creatore che quel materiale personalmente elabora. A questa critica filologica e positivistica reagì la corrente estetizzante che voleva vedere l'opera d'arte nella sua miracolosità ineffabile e si contentava quindi di descrivere ed estasiarsi. Ben più potentemente reagì il Croce che del De Sanctis si fece in primo tempo discepolo e riesumatore, rivendicando la natura totalmente estetica della poesia e portando a conclusione il contrasto contenuto forma a completa vittoria della forma in cui il contenuto sentimentale, ideologico dello scrittore viene completamente, se la poesia riesce, bruciato e trasformato. Massimo romanticismo nell'anima dello scrittore e massimo classicismo nella sua realizzazione artistica: si potrebbe dire questo l'ideale crociano e della migliore critica idealistica. Il compito del critico diventa così il giudizio se l'opera sia o no poesia: distinzione di poesia e non poesia, distruzione di tutti gli pseudoconcetti dei generi letterari, unica realtà nella poesia realizzata. Nacque così la critica idealistica che ebbe un rapido successo, una rapida volgarizzazione e anche la rivelazione dei suoi pericoli: primo fra tutti lo schematismo, il giudizio di sì e no, la corsa ad una formula finale soddisfacente, il non tener conto della non poesia come di un puro negativo, una scrittura fredda e filosofica e d'altra parte un isolamento eccessivo dei singoli scrittori

fuori di una possibile storia letteraria. A parte le reazioni dei sorpassati, le obiezioni fondamentali mantengono la loro giustezza e lo stesso Croce (naturalmente il meno crociano di tutti i crociani!) cercò ultimamente una salvazione della non poesia distinguendo poesia da letteratura e sembrando aprire certe possibilità di storia letteraria. Anche se per lui e i suoi migliori continuatori la storia è sempre concreta individualità: donde lo storicismo critico che trova attualmente il miglior interprete in L. Russo che propugna una critica che ricostruisca storicamente dall'interno l'opera d'arte, senza indulgere nè a gusti psicologici nè al puro sensibilismo. Mentre dunque nasce una certa stanchezza del crocianesimo più ortodosso e si sviluppa nel suo seno o si contrappongono dal di fuori forme che tendono a superarlo o con maggiore raffinatezza tra stilistica ed estetizzante (Flora) o con un procedimento psicologico estetico in cui confluisce in parte l'eredità di Serra (De Robertis), nel campo della critica più recente accanto ai critici letterati più anziani come Pancrazi, ai crociani, ai serriani, prevale un atteggiamento riconducibile alla lirica ermetica e ad esempi francesi concresciuti con la lirica simbolistica, critica anch'essa denominata ermetica, in cui, a parte più anziani precursori, si è affermato il nome di Carlo Bo: questi giovani critici tendono a fare della critica un'attività anch'essa artistica, in cui il giudizio non viene immediato, ma piuttosto risolto dall'impostazione del critico, dal suo colloquio con il suo testo considerato come propria intima esperienza; donde un discorso, piuttosto un monologo e un linguaggio non sempre logicamente giustificabile, facile a trasformarsi in cifra arbitraria (Bigongiari, Macrì, Vigorelli ecc.). Mentre anche tra i giovani si notano gruppi meno impegnati in queste tendenze ideologiche e diretti a risolvere propri problemi critici (Contini, Binni, Anceschi ecc.) a nutrire una attività che è senza dubbio una delle meglio sviluppate della cultura letteraria italiana.

WALTER BINNI

NOTE BIBLIOGRAFICHE

STORIA DELLA LINGUA ITALIANA

F. T. Cooper: *Word Formation in the Roman Sermo Plebeius,* 1895; G. Edon: *Ecriture et prononciation du latin savant et du latin populaire,* 1882; A. Ernoult: *Morphologie historique du latin,* 1927; e *Les éléments dialectaux du vocabulaire latin,* 1909; C. H. Grandgent: *Introduzione allo studio del latino volgare,* 1914 (trad. di N. Maccarone); A. Meillet: *Esquisse d'une histoire de la langue latine,* 1933; e *Dictionnaire étymologique de la langue latine, Histoire des mots,* 1932; W. Meyer Lübke: *Einführung in das Studium der romanischen Sprachwissenschaft,* 1909; F. G. Mohl: *Etudes sur le lexique du latin vulgaire,* 1900 e *Introduction à la chronologie du latin vulgaire,* 1899; P. Savi Lopez: *Le origini neolatine,* 1920; E. Bourciez: *Eléments de linguistique romane,* 1930; W. Meyer Lübke: *Die italiänische Sprache,* 1904 (nel *Grundriss der romanischen Philologie* del Gröber); P. E. Guarnerio: *Fonologia romanza,* 1918; G. Bertoni: *Profilo linguistico d'Italia,* 1940; P. Rajna: *Origine della lingua italiana,* 1903; F. A. Ugolini: *Testi antichi italiani,* 1942; V. Vivaldi: *Storia delle controversie linguistiche in Italia,* 1925; Th. Labande Jeanroy: *La question de la langue en Italie,* 1925; C. Marconcini: *L'Accademia della Crusca dalle origini alla prima edizione del Vocabolario,* 1910; E. Pecciarini: *A. Cesari autore delle Giunte Veronesi e delle Bellezze della D. Commedia,* 1912; L. Falchi: *I puristi del sec.* XIX, 1899; F. D'Ovidio: *Le correzioni ai Promessi Sposi,* 1895; R. Bonghi: *I fatti miei e i miei pensieri,* 1927; B. Migliorini: *La lingua nazionale,* 1941 e *Saggi sulla lingua del Novecento,* 1941; G. Bertoni e F. A. Ugolini: *Prontuario di pronunzia e di ortografia,* 1939. Segnaliamo inoltre il I vol. del Vocabolario edito a cura della R. Accademia d'Italia, le grammatiche, pubblicate in questi ultimi tempi, da G. Devoto e F. A. Ugolini; e la rivista, che si pubblica in Firenze, *Lingua nostra.*

DANTE

La bibliografia su tutta la materia dantesca è tanto vasta da rendere difficile una indicazione sommaria delle opere più importanti e di più immediata consultazione. Per un quadro bibliografico quanto più completo è possibile, vedi: T. W. Koch: *Catalogue of the Dante Collection* (2 voll.), Ithaca, New York, 1898-1900; le rassegne del *Bullettino della Società dantesca italiana,* Firenze, 1890-1921; degli *Studi danteschi,* Firenze, 1920 e segg.; del *Giornale dantesco,* Venezia-Firenze 1889 e segg.; nonchè l'opera, non condotta a termine, di P. Colomb de Batines: *Bibliografia dantesca* (2 voll.), Prato, 1845-48.

Per la vita e le opere di Dante, v.: *La vita di Dante* (*Petr. e Bocc.*) *scritte sino al secolo XVI,* raccolte da A. Solerti, Milano, 1904; F. X. Kraus: *Dante: sein Leben und sein Werk etc.,* Berlin, 1897; K. Vossler: *Die Göttliche Komödie,* Heidelberg (I ed. 1905 e segg.), tradotta in italiano da S. Jacini e L. Vincenti, Bari, 1909 e segg.; N. Zingarelli: *La vita, i tempi e le opere di Dante,* Milano, 1931; e i repertori di G. Poletto: *Dizionario Dantesco,* (7 voll.), Siena, 1885-92; G. A. Scartazzini: *Enciclopedia dantesca* (2 voll.), Milano, 1896-98; A. Fiammazzo: *Vocabolario-concordanza delle opere latine e italiane di Dante,* Milano, 1905; P. Toynbee: *A Dictionary of proper names and notable matters in the works of Dante,* Oxford, 1898, che sono i più ampi del genere.

Tutte *Le opere di Dante* furono pubblicate nel 1921, Firenze, nel testo critico della Società dantesca italiana, a cura di M. Barbi, E. G. Parodi, F. Pellegrini, E. Pistelli, P. Raina, E. Rostagno, G. Vandelli, con un indice analitico dei nomi e delle cose, di M. Casella. Nella citata *Bibliografia* del Batines abbiamo la descrizione dei manoscritti (parecchie cen-

tinaia) della *Divina Commedia,* i cui primi testi a stampa risalgono all'invenzione dei caratteri, pubblicati con commento. Vedi: E. Moore: *Textual criticism of the D. C.,* Cambridge, 1889; M. Barbi: *Per il testo della D. C.,* Roma, 1891; G. Vandelli: *Il più antico testo critico*
M. Barbi: *Per il testo della D. C.,* Roma, 1891; G. Vandelli: *Il più antico testo critico*
della D. C. in *Studi danteschi,* V; e, sui commenti più antichi: L. Rocca: *Di alcuni commenti alla D. C. composti nei primi venti anni dopo la morte di Dante,* Firenze, 1891; G. Carducci: *Della varia fortuna di Dante* in *Opere* (vol. VIII), Bologna; V. Rossi: *Dante nel Trecento e nel Quattrocento* (miscellanea *Dante e l'Italia*), Roma, 1921; M. Barbi: *La fortuna di Dante nel secolo XVI,* Pisa, 1890; F. Flamini: *Dante nel Cinquecento e nell'età della decadenza* (miscell. *Dante e l'Italia*); G. Mazzoni: *Dante nell'inizio e nel vigore del Risorgimento* (ibidem). *Sulla Divina Commedia,* oltre all'opera citata del Vossler, vedi: A. Bartoli: *La D. C.* in *Storia della letteratura italiana,* Firenze, 1887-89; F. De Sanctis: *Storia della letteratura italiana,* Bari, 1912, e i saggi raccolti da P. Arcari nel volume *Pagine dantesche,* Milano, 1921; I. Del Lungo: *Dante nei tempi di Dante,* Bologna, 1888; *Del secolo e del poema di Dante,* Bologna, 1898; F. D'Ovidio: *Studi sulla Divina Commedia,* Palermo, 1901; *Nuovi studi danteschi,* Milano, 1906-1907; *Nuovo volume di studi danteschi,* Caserta, 1926; *L'ultimo volume dantesco,* Caserta, 1926; G. Pascoli: *Minerva oscura,* Livorno, 1898; *Sotto il velame,* Bologna, 1913; *La mirabile visione,* Bologna, 1913; F. Flamini: *Il significato e il fine della Divina Commedia,* Napoli, 1921; B. Croce: *La poesia di Dante,* Bari, 1921.

PETRARCA

La fonte bibliografica più completa riguardante il P. è il *Catalogue of the Petrarch collection* lasciata alla biblioteca della Cornell University da W. Fiske, compilato da M. Fowler, Oxford. 1916; seguono, per gli anni posteriori, fra gli altri, C. Calcaterra in *Giornale storico delld letteratura italiana* (XCI, XCIV, XCVI); N. Sapegno in *Il Trecento,* Milano, 1934. Per i codici petrarcheschi v.: *I codd. petr. delle biblioteche gov. del Regno,* Roma, 1874; E. Narducci, *Cat. dei codici petr. delle bibliot. Barberiniana, Chigiana, Corsiniana, Vallicelliana e Vaticana,* Roma, 1874. Per le biografie v.: A. Solerti, *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio,* Milano, 1904. Di studi generali e saggi citiamo: P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme,* Parigi, 1907; F. De Sanctis, *Storia della lett. ital.* e *Saggio critico sul Petrarca,* Napoli, 1907.

Le opere latine furono in gran parte stampate la prima volta a Basilea nel 1496; seguirono le edizioni veneziane del 1501 e del 1503, e le altre due edizioni di Basilea del 1554 e del 1581 con l'aggiunta del canzoniere e dei «Trionfi». La prima edizione del canzoniere con l'anno di stampa è quella di Venezia 1470.

E' in corso l'edizione nazionale delle opere del P. iniziata con l'«Africa», criticamente curata da N. Festa.

MACHIAVELLI

Tutte le opere storiche e letterarie di N. Machiavelli a cura di G. Mazzoni e M. Casella, Firenze, Barbera, 1929; P. Villari: *N. Machiavelli e i suoi tempi,* Milano, Hoepli, 1896, vol. 3; O. Tommasini: *La vita e gli scritti di N. Machiavelli nella loro relazione critica col machiavellismo,* Roma, Loescher, 1911, voll. 2; B. Croce: *Sulla storia della filosofia della politica* in «Critica», anno XXII, fasc. IV, 20 luglio 1924; F. Ercole: *La Politica di Machiavelli,* Roma, Anonima romana editoriale, 1926; F. Chabod: *Del Principe di N. Machiavelli,* Roma, Albrighi Segati, 1926; M. Marchesini: *Saggio su Machiavelli,* Firenze, «La Nuova Italia», 1934; G. Gentile: *Studi sul Rinascimento,* Firenze, Sansoni, 1936, e *Il pensiero italiano del Rinascimento* (*Il concetto dell'uomo nel Rinascimento*), Firenze, Sansoni, 1940; Luigi Russo: *Prolegomeni a Machiavelli* e *Postille a Machiavelli,* in «Ritratti e disegni storici dal Machiavelli al Carducci», Bari, Laterza, 1937; G. De Negri: *Principi e popoli in Machiavelli e Vico,* in Romanische Forschungen, Heft, 2-3, 1938; F. Collotti: *Machiavelli - Lo Stato,* Principato, Messina, 1939; L. Malagoli: *Il Machiavelli e la civiltà del Rinascimento,* I.S.P.I., Milano, 1941.

Per la bibliografia straniera sul Machiavelli ci limiteremo a citare, a cagione della solidità d'impostazione del problema Machiavelli, considerato nello sviluppo complessivo della scienza politica moderna, F. MEINECKE: *Die idee der Staatsrason,* Munchen und Berlin, 1929. (Di tale opera è in corso di pubblicazione, presso Vallecchi, la traduzione italiana).

ARIOSTO

Le prime edizioni delle opere sono: *Carmina,* Venezia 1553; le *Rime* e l'*Erbolato,* Venezia 1545; *Satire,* 1534 (clandestina), poi Venezia 1550; *Cassaria* e *Suppositi* in prosa, Venezia 1525; *Suppositi* in versi, Venezia 1531; *Negromante* e *La Lena,* Venezia 1538; *Orlando Furioso* «impresso in Ferrara per maestro Giovanni Mazocco dal Bondeno», 22 aprile 1516; in Ferrara, per G. B. La Pigna, 13 febbraio 1521, «nuovamente da lui proprio corretto e d'altri canti nuovi ampliato con grazie e privilegi», «impresso in Ferrara per maestro Francesco Rosso da Valenza, a dì primo d'ottobre 1532».

Per le edizioni posteriori, v. fra l'altro: *Satire con i suoi argomenti* di nuovo rivedute ed emendate per L. Dolce, Venezia 1558; *Opere minori in verso e in prosa,* ordinate e annotate per cura di F. L. Polidori, 2 voll., Firenze 1857; *Lirica* di G. Fatini, Bari 1924; *Le Commedie* con VIII tavole fuori testo a cura di M. Catalano, II ed. riveduta e corretta, Bologna 1940; *L'Orlando Furioso secondo le stampe del* 1516, 1521, 1532 a cura di F. Ermini, 3 voll., Roma 1909-13; *Orlando Furioso* a cura di S. Debenedetti, Bari 1928.

G. B. BOLZA: *Manuale Ariosteo,* Venezia 1866; G. CAMPORI: *Notizie per la vita di Lodovico Ariosto tratte da documenti inediti,* Modena 1871; F. DE SANCTIS: *L'Orlando Furioso,* cap. XIII, vol. II, della *Storia della letter. ital.,* Bari 1912; G. CARDUCCI: *La gioventù di L. Ariosto e la poesia latina in Ferrara; Su l'Orlando Furioso, saggio,* vol. XV delle *Opere,* Bologna; P. RAINA: *Le fonti dell'Orlando Furioso,* Firenze 1900; M. VERNERO: *Studi critici sopra la geografia dell'Orlando Furioso,* Torino 1913; A. SALZA: *Studi su Ludovico Ariosto,* Città di Castello 1914; B. CROCE: *Ariosto,* Bari 1927; A. MOMIGLIANO: *Saggio su l'Orlando Furioso,* Bari 1928; M. CATALANO: *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti,* vol. 2, Genève 1931.

FOSCOLO

Opere di U. Foscolo, Firenze, Le Monnier, in 12 voll. E' in corso la pubblicazione della edizione nazionale.

Vita: G. PECCHIO: *Vita di U. F.,* Lugano, 1830; L. CORIO: *Rivelazioni intorno a U. F.,* Milano, 1873; P. ARTUSI: *Vita di U. F.,* Firenze, 1878; C. ANTONA TRAVERSI: *De' natali, de' parenti, della famiglia di U. F.,* Milano, 1886; C. ANTONA-TRAVERSI e A. OTTOLINA: *U. F.,* 4 voll., Milano, 1927; M. SAPONARO: *Vita amorosa ed eroica di U. F.,* Milano, 1938; G. CHIARINI: *Vita di U. F.,* Firenze, 1910; *Gli amori del Foscolo,* Firenze, 1927; ALBERTAZZI: *U. F.,* Messina, 1915.

Critica: P. GORI: *Bibliografia foscoliana,* Firenze, 1886; A. OTTOLINI: *Bibliografia foscoliana,* Firenze, 1921.

F. DE SANCTIS: *U. F.* in *Saggi critici* e in *Nuovi saggi;* G. CARDUCCI: *Adolescenza e gioventù poetica di U. F.,* in *Conversazioni critiche;* E. DONADONI: *U. F. prosatore, poeta, critico,* Palermo, 1920; G. CITANNA: *La poesia del F.,* Bari, 1932; B. CROCE: *U. F.* in *Poesia e non poesia; Intorno alle Grazie,* in *Critica,* 1940; M. FUBINI: *U. F.,* Torino, 1928; G. DOLCI: *F.,* Messina, 1936; F. FLORA: *F.,* Milano, 1940; G. DE ROBERTIS: *Linea della poesia foscoliana,* in *Saggi,* Firenze, 1939; N. VACCALLUZZO: *La preparazione poetica di U. F.,* Catania, 1928; E. FLORI: *Il pensiero filosofico di U. F.,* in *Rivista d'Italia,* 1912; F. VIGLIONE: *Sul teatro di U. F.,* Pisa, 1904; *U. F. in Inghilterra,* Catania, 1910; V. ROSSI: *Sull'Ortis,* in *Scritti di critica letteraria,* Firenze, 1930; V. CIAN: *Per la storia del sentimento della poesia sepolcrale prima dei Sepolcri,* in *Giorn. Stor. della lett. it.,* 1897; *U. F. erudito* in *Giorn. stor. della lett. it.,* 1907; B. ZUMBINI: *La poesia sepolcrale prima dei Sepolcri,* in *Studi di lett. it.,* Firenze, 1894; *Il Werther e il Jacopo Ortis, Studi di lett. comparata,* Bologna, 1931; T. L. RIZZO: *La poesia sepolcrale in Italia,* Napoli, 1927; M. FERRARI: *Studio sulle Grazie,* Livorno, 1904; G. GALLAVRESI: *Per la storia delle Grazie,* Torino, 1906; M. STERPA:

Le Grazie, Catania, 1930; M. MARCAZZAN: *Didimo Chierico,* Milano, 1930; B. TECCHI: *Il dramma del Foscolo,* Firenze. 1927; L. RUSSO: *Introduzione ad un'antologia foscoliana,* Firenze, 1941; C. GOGGIS: *Studi foscoliani,* Firenze, 1942.

LEOPARDI

La prima edizione delle *Opere* del Leopardi fu pubblicata dopo la sua morte, in due volumi, dalla « Biblioteca Nazionale » di Le Monnier (1845); è dovuta ad ANTONIO RANIERI che vi premise un'importante notizia biografica. Essa è stata riprodotta, immutata, moltissime volte, fino ai nostri giorni. Contiene i *Canti,* le *Operette,* i *Pensieri,* il *Martirio,* i *Volgarizzamenti.* La integrarono nella medesima collezione gli *Scritti filologici* amorosamente raccolti di su vari periodici da PIETRO GIORDANI e PIETRO PELLEGRINI (1845) e uno scritto di erudizione che risaliva al suo diciassettesimo anno d'età, *Gli errori popolari degli antichi,* a cura di PROSPERO VIANI (1846). Ancora nella collezione lemonnieriana comparve l'*Epistolario* pure curato da PROSPERO VIANI (1848), poi da GIUSEPPE PIERGILI (1892); poi lo *Zibaldone* (col titolo *Pensieri di varia filosofia e di letteratura*) in sette volumi (1898); e una raccolta di *Scritti vari inediti dalle carte napoletane* (1906). Ora, per le « opere approvate », convien rimandare anzitutto all'edizione critica curata con ricchissimo apparato da FRANCESCO MORONCINI sotto gli auspici del Comune di Recanati: due volumi per i *Canti* (Bologna, ed. Cappelli, 1927); due per le *Operette morali* (id., 1929); due per le *Opere minori,* in versi e in prosa (1931). Al Moroncini è anche dovuta un'edizione definitiva dell'*Epistolario* con le lettere dei corrispondenti (Firenze, Le Monnier, 93 - 1941, in sette volumi), mentre FRANCESCO FLORA ci ha dato una nuova edizione, che pur si può considerare definitiva e che è corredata da indici copiosissimi, dello *Zibaldone* (Milano, Mondadori, 1938, 2 voll.): il contenuto essenziale delle precedenti edizioni del Giordani, del Pellegrini e del Viani, con nuovi apporti, è stato raccolto in due volumi di *Scritti letterari* a cura di GIOVANNI MESTICA (Firenze, Le Monnier, 1899).

Altre edizioni recenti e importanti delle *Opere* del L., sono in diversi volumi degli *Scrittori d'Italia* dell'editore Laterza di Bari (i più, a cura di ALESSANDRO DONATI; i *Canti* con nuove cure per ciò che riguarda il testo, editi da LEONE GINZBURG, 1938); nella collezione dei Classici Mondadori (a cura di F. FLORA, 1941, non ancora compiuta), in quella dei Classici Rizzoli (in tre volumi a cura di G. DE ROBERTIS, 1939). Tutte le *Opere,* salvo l'*Epistolario* e lo *Zibaldone,* sono state curate da R. BACCHELLI e G. SCARPER in un grosso volume (Milano, off. tipog. Gregoriana, 1935).

Per il commento, ricorderemo dei *Canti* le edizioni di IRENEO SANESI (Firenze, Sansoni, 1931), di FRANCESCO FLORA (Milano, Mondadori, 1940), di G. DE ROBERTIS (Firenze, Le Monnier, 1927), di MANFREDI PORENA (*Tutte le poesie,* Messina, Principato, 1916): delle *Operette morali* quella di G. GENTILE con un'importante introduzione (Bologna, Zanichelli, 1918) e di I. SANESI (Firenze, Sansoni, 1932).

Biografie del Leopardi sono state scritte da GIUSEPPE CHIARINI (Firenze, Barbera, 1905), da G. A. CESAREO (Palermo, Sandron, 1902), da R. WEISS DI LODRONE (Milano, Garzanti, 1938), da G. FERRETTI (Bologna, Zanichelli, 1940), da M. SAPONARO (Milano, Garzanti, 1941); volumi d'insieme, in cui gli elementi biografici si innestano a una valutazione critica dell'opera e del pensiero leopardiano, da G. AUGUSTO LEVI (Messina, Principato, 1931), da L. TONELLI (Milano, Corbaccio, 1937).

Tra gli scritti più propriamente critici, il primo posto spetta sempre allo *Studio su G. L.* di F. DE SANCTIS (Napoli, Morano, 1885): ristampato più volte, anche recentemente); ma si dovrà anche consultare A. GRAF, *Foscolo, Manzoni, Leopardi* (Torino, Loescher, 1898); K. VOSSLER, *L.* (traduz. ital., Napoli, Ricciardi, 1925); A. A. ZOTTOLI, *L., storia d'un'anima* (Bari, Laterza, 1927); M. BONTEMPELLI, *L., l'uomo solo* (Roma, R. Accad. d'Italia, 1937, ristampato più volte); L. MALAGOLI, *Il grande L.* (Firenze, Nuova Italia, 1937).

Per la storia del pensiero del L., M. PORENA, *Il pessimismo di G. L.,* (Genova, Perrella, 1923); G. GENTILE, *Manzoni e L.,* (Milano, Treves, 1929); L. GIUSSO, *L. e le sue ideologie* (Firenze, Sansoni, 1935); ADRIANO TILGHER, *La filosofia di L.* (Roma, edizioni di « Religio », 1940).

Per i *Canti,* G. CARDUCCI, *Degli spiriti e delle forme della poesia di G. L.,* in *Opere,* ed. Nazionale, (Bologna, Zanichelli, 1937); B. CROCE, *L.,* in *Poesia e non poesia* (Bari, Laterza, 1923); C. DE LOLLIS, *Petrarchismo leopardiano,* in *Saggi sulla forma poetica dell'Ottocento* (Bari, Laterza, 1929); F. L. MANNUCCI, *G. L., la storia poetica* (Torino, Paravia, 1935); R. BIGONCIARI, *L'elaborazione della lirica leopardiana* (Firenze, Le Monnier, 1937); F. FIGURELLI: *G. L. Poeta dell'idillio* (Bari, Laterza, 1941).

MANZONI

M. PARENTI: *Bibliografia manzoniana,* Firenze, 1934 segg. Tutte le *Opere,* a cura di G. LESCA, Firenze, 1923 e II ed., 1928. E' in corso la ristampa delle *Opere,* a cura del Centro Nazionale di Studi Manzoniani. E' uscito (Milano, 1942) il primo volume, contenente *I promessi sposi* e la *Storia della colonna infame.*

P. PETROCCHI: *La prima giovinezza di A. M.,* Firenze, 1898; L. BELTRAMI: *A. M.,* Milano, 1898; M. SCHERILLO e G. GALLAVRESI: *M. intimo,* voll. 3, Milano, 1923.

F. DE SANCTIS: *La letteratura italiana nel sec. XIX,* voll. I e II, a cura di N. Cortese, Napoli, 1931; F. D'OVIDIO e L. SEILER: *Discussioni manzoniane,* Città di Castello, 1886; A. GRAF: *Foscolo, M. e Leopardi,* Torino, 1898; F. TORRACA: *Scritti critici,* Napoli, 1907; F. D'OVIDIO: *Nuovi studi manzoniani,* Milano, 1908; C. DE LOLLIS: *A. M. e gli storici liberali francesi della Restaurazione,* Bari, 1936; A. PELLIZZARI: *Studi Manzoniani,* Napoli, 1914; B. CROCE: *A. M.,* Bari, 1930; A. MOMIGLIANO: *A. M.,* Messina-Milano, 1929; A. GALLETTI: *A. M. Il pensatore e il poeta,* Milano, 1927; L. TONELLI: *M.,* Milano, 1928.

G. SALVADORI: *Enrichetta Blondel e il Natale del '33,* Milano, 1929; N. TOMMASEO: *Colloqui col M.,* a cura di T. Lodi, Firenze, 1929; E. ROTA: *A. M. e il giansenismo,* in «Nuova Rivista Storica», 1927; F. RUFFINI: *La vita religiosa di A. M.,* Bari, 1931; P. FOSSI: *La conversione di A. M.,* Bari, 1933; P. P. TROMPEO: *Rilegature gianseniste,* Milano-Roma, 1930; A. ZOTTOLI: *Umili e potenti nella poetica di A. M.,* Milano-Roma, 1931; ID.: *Il sistema di Don Abbondio,* Bari, 1933.

CARDUCCI

Edizione nazionale delle *Opere.* Voll. I a XXX (compl.), Bologna, 1935-40; *Lettere* (Edizione nazionale), Voll. I a IX (in corso di pubblicazione), Bologna, 1941-42.

B. CROCE: *G. C.,* Bari, 1927; G. PAPINI: *L'uomo C.,* Bologna, 1918; A. MEOZZI: *L'opera di G. C.,* Firenze, 1921; E. PALMIERI: *G. C.,* Firenze, 1926; D. PETRINI: *Poesia e poetica carducciana,* Roma, 1927; G. PETRONIO: *G. C., l'uomo e il poeta,* Messina, 1930.

VERGA

E' in corso la ristampa delle opere, presso Mondadori, Milano. (Sono usciti: *I Malavoglia, Mastro Don Gesualdo, Novelle,* voll. I e II).

B. CROCE: *La letteratura della nuova Italia,* Bari; L. RUSSO: *G. V.,* Bari, 1941 (III ed. rived. con appendice bibliografica aggiornata); A. MOMIGLIANO: *G. V. narratore,* Palermo, 1929; N. CAPPELLANI: *La vita di G. V.; Le opere di G. V.,* Firenze, 1940; *Studi verghiani,* 3 fascicoli a cura di L. Perroni, Palermo, 1929.

PASCOLI

Opere: *Myricae,* VI ed. definitiva, Livorno, 1903; *Primi poemetti,* Bologna, 1904; *Nuovi poemetti,* ivi, 1909; *Canti di Castelvecchio,* VI ed., ivi, 1912; *Odi ed inni,* ivi, III ed., 1913; *Poemi conviviali,* ivi, 1904; *Poesie varie,* ivi, II ed., 1913.

R. SERRA: *Scritti critici,* Firenze, 1910; E. CECCHI: *La poesia di G. P.,* Napoli, 1912; D. BULFERETTI: *G. P., l'uomo, il maestro, il poeta,* Milano, 1914; A. GALLETTI: *La poesia e l'arte di G. P.,* Bologna, 1924; A. MEOZZI: *La vita e le meditazioni di G. P.,* Firenze, 1924; E. TUROLLA: *G. P. (profilo),* Roma, 1926.

D'ANNUNZIO

Opera omnia, a cura dell'Istituto nazionale per la edizione di tutte le opere di G. d'A., 48 voll. di testo, più uno di indici; Milano-Roma, 1927-36. (*Editio maior*). - *Opera omnia,* a cura della Fondazione « Il Vittoriale ». Num. dei voll. come la prec. Voll. pubblicati dal 1939 ad oggi, 45, con successive frequenti ristampe (*Editio minor*). Questa edizione ha assorbito una precedente edizione chiamata « Oleandro ».

R. Forcella: *G. D'A.* (« Guide Bibliografiche »), voll. 4 (finora usciti), Firenze, 1926 e segg.; B. Croce: *La letteratura della nuova Italia,* vol. IV, Bari, 1929; G. A. Borgese: *G. d'A.,* Napoli, 1909 (ristampato a Milano, 1932); A. Gargiulo: *G. d'A.,* Napoli, 1912; F. Flora: *G. d'A.,* Napoli, 1926; A. Meozzi: *La vita e l'opera di G. d'A.,* Pisa, 1930; A. Bruers: *G. d'A. e il moderno spirito italiano,* Roma, 1921; A. Sodini: *Ariel armato,* Milano, 1931; M. Praz: *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica,* Torino, 1942.

II. - STORIA

Il problema della storia d'Italia

E' lapalissiano: un problema della storia d'Italia non poteva porsi prima che si avesse la coscienza di un'unità dell'Italia, comunque intesa. Poteva essere intesa quest'unità, e fu intesa, dapprima in senso meramente geografico, dalle Alpi al Jonio, escluse le isole; così già da Polibio, nel II sec. av. C. Ma storia è storia degli uomini, non della natura terrestre o di una porzione di essa che si presenti con certi caratteri uniformi (ma con altri poi diversissimi); né è detto poi, che un'unità nel senso fisico-geografico debba essere un'unità anche nel senso umano, debba, cioè, comprendere nel suo ambito geografico unità di stirpi, di lingue, ecc. Polibio vede un'unità naturale dell'Italia, ma non affatto delle sue genti. E, del resto, egli pone a soggetto della sua storia Roma e non l'Italia e come Roma riesca ad imporsi in Italia e fuori d'Italia, anzi principalmente fuori d'Italia.

Ma la conquista romana dell'Italia e, soprattutto, la sua organizzazione amministrativa per opera di Ottaviano danno una configurazione unitaria alla penisola. Lasciamo stare se a questa unità giuridico-amministrativa corrispondesse anche un'unità delle genti: per molta parte sì, e ne son sintomo le tendenze e il significato della guerra sociale; ma per molta parte anche no, e basterebbe a farlo pensare la presenza di Galli, di Veneti, di Liguri, di Etruschi, di Greci.

Tuttavia, questa prima vaga sensazione di un'unità etnica di una parte almeno d'Italia, si riflette, timidamente, in certa storiografia: così Catone, verso la metà del II sec. a. C. dedicò due dei 7 libri delle sue *Origines* alla storia delle città italiche. Dire, come pure è stato detto (P. Fraccaro), che egli intendesse la storia antica di Roma come storia dell'Italia divenuta poi romana, è, con ogni verisimiglianza, andare troppo oltre il pensiero di quel duro e angoloso romano; del resto, ogni discussione in proposito è mezzo campata in aria, perchè quell'opera, tranne pochi frammenti, è andata perduta. E' probabile che Catone fosse guidato piuttosto da curiosità antiquarie che non da una concezione unitaria della storia italica; ma che questa curiosità antiquaria si estendesse da Roma alle città italiche è sintomatico. Pura antiquaria, senza alcun carattere di originalità, doveva essere, un secolo e più dopo, in piena età augustea, l'opera pure perduta *De situ et origine urbium italicarum* di Gaio Giulio Igino (Igino il Bibliotecario), mentre piuttosto opera, si direbbe ora, di sociologia che di storia erano le perdute *Antiquitates rerum humanarum et divinarum* di Varrone, le quali pure consideravano le popolazioni italiche, oltre che Roma.

Ad ogni modo, non è questo il filone direttivo della grande storiografia romana, che è romana, appunto, non italiana, imperniata su Roma e sul suo progressivo estendersi in Italia e nel mondo, non sull'Italia e il dilatarsi di essa, come nucleo politico-militare, anche se si possa

ben concedere che lo strumento di questo dilatarsi fosse la popolazione italiana, e non solo quella romana; ma l'idea che la moveva era un'idea « urbana », non un'idea « panitalica ». La progressiva concessione della cittadinanza romana a individui, a città, a popolazioni, dovette affievolire il senso — se mai c'era stato — di un'Italia signora del mondo e soffocare in germe una coscienza nazionale italica. Nella storiografia non se ne ha traccia.

Passano secoli e secoli; la tradizione storiografica, fattasi ora cristiana, prosegue, tuttavia, la tradizione storiografica romana; è, cioè, universalistica, storia dell'impero, del mondo romano, non di una parte di esso, non dell'Italia, anche se dell'Italia si mantiene viva la coscienza come di un'unità geografica particolarmente legata alla sorte dell'impero, non perchè Italia, ma perchè culla di Roma e quasi sua immediata propaggine. La concezione « urbana » ancora preclude la via al formarsi di una concezione regionale; fra l'*Urbs* e l'*Orbis* non c'è termine medio, se non appunto nel senso geografico, non nel senso morale. Italia, Gallia, Hispania, ecc., nel cadere e frantumarsi del mondo romano, non hanno ancora il senso della propria individualità autonoma; si sentono foglie sparse, orfane e sterili, di un albero cadente, non ancora albero novello esse stesse o germe d'albero futuro. La storiografia riproduce questo sentimento; nel generale decadere della cultura letteraria, le cronache o balbettando si volgono nostalgicamente a ripetere i fasti della gloria di Roma e si chiudono nel breve orizzonte che è dato di osservare dalla cinta di una chiesa o di un monastero; oppure, su di un piano letterariamente più elevato, come in Paolo Diacono, la storiografia cerca una sua unità su di un fondo etnico, nella storia del popolo invasore dominante. Nemmeno la realtà politica sollecita questa storiografia a uscire dai suoi schemi mentali, nemmeno la realtà politica del cosiddetto regno italico indipendente (888-951) dà nulla più che il panegirista dei *Gesta Berengarii imperatoris;* o piuttosto si dovrà dire che quel regno fu ben effimera e debole cosa, espressione non di una nazione italiana che ancora non esisteva, ma stanca prosecuzione di istituti nazionali longobardi e franchi, se non dette di più.

Anche dopo il Mille, quando la nazione italiana si viene più nettamente elaborando, chiarendo e manifestando, nel linguaggio, in certi atteggiamenti comuni di gran parte di essa di fronte alla lotta fra Chiesa ed Impero, nel sostituirsi quasi generale di un mondo borghese alla feudalità, di una cultura laica alla cultura ecclesiastica, non perciò lo storico o cronista che fosse si pone con animo nuovo di faccia alla nuova realtà, alla nuova Italia che vien sorgendo. Ancora il cronista, se appena si stacchi dal suo ristretto mondo monastico o cittadino e voglia allargare lo sguardo, ricade nell'universalismo della storiografia romana ed ecclesiastica. Non ancora l'Italia gli si configura come cosa interamente nuova, bensì, piuttosto, come continuazione, nonostante l'incidente delle invasioni barbariche, di Roma e del suo Impero; solo che ora Roma e Italia in quell'Impero vengono quasi a identificarsi, l'Italia « donna di provincie » partecipa *in toto* di quella gloria con le sue città, delle quali moltissime si vantano figlie predilette di Roma. E' tale il sentimento di questa continuità che il Petrarca, cantando nell'*Africa* le glorie degli Scipioni, si reputa altrettanto vate quanto storico

di glorie paesane, familiari, sentimentalmente attuali per i tardi nepoti. Lo stacco fra mondo antico e mondo attuale è così poco sentito ancora che chiunque si provi a considerare il passato d'Italia da remoti tempi non può non vederlo se non nel quadro della storia romana tradizionale; mentre al contrario, chi come il ghibellino Albertino Mussato nel suo *De gestis Italicorum post Henricum VII Caesarem*, si fermi a considerare solo una porzione temporale limitata di quella storia, la restringe in termini spaziali che restan ben al di sotto dei termini dell'Italia geografica o linguistico-nazionale: fra quei suoi « Italici » non figurano quasi mai i Piemontesi e i Siciliani, di rado i Romani e gli italiani meridionali.

Nell'umanesimo, lo schema della storia d'Italia nel quadro della storia universale romana riprende anche maggior vigore. Quella che passa per la prima storia d'Italia, le *Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades* di Flavio Biondo, incominciata nel 1440, è, in realtà, un compromesso fra storia d'Italia e storia generale del Medioevo. Il Biondo stesso la concepì come una continuazione di Orosio, cioè su un piano extranazionale, universale. Inutile chiedere al forlivese una concezione unitaria della storia d'Italia; nè a lui, nè ai suoi epitomatori.

Fra i quali epitomatori del Biondo si potrebbe includere anche il Machiavelli; infatti, il I° libro delle sue *Storie fiorentine* è, in buona parte, un riassunto delle *Decadi* del Biondo. Ma con altro vigore. Non che vi circoli la passionalità dell'ultimo capitolo del *Principe;* né che vi manchino capitoli fiacchi e oziosi, come quello su Alboino e Rosmunda. Ma qui, per la prima volta sotto la penna di uno storico, l'Italia è sentita come qualche cosa di vivo, di nuovo, di unico, anche se non rigorosamente individuato nelle sue caratteristiche (geografiche? etniche? morali? culturali?), come una creatura amata e vagheggiata e compianta, perchè « disunita ed inferma » (I, 9 e 23) a causa delle ambizioni temporali del Papato; motivo che sarà poi ripreso dalla storiografia neoghibellina risorgimentale. Certo, non si trova in queste poche pagine del Machiavelli l'ansia di ricercare in che consista quest'Italia, dopo la caduta di Roma; persiste in lui, sottintesa, l'idea di una, si direbbe, ovvia unità d'Italia, se non fosse la continua congiura curiale; di qui la tendenza a mettere in rilievo gli ostacoli che le si oppongono; di qui l'atteggiamento scettico o poco curante di fronte alle velleità unitarie, quasi fossero un dar del capo contro una fatalità (tuttavia, per Cola di Rienzo non arriva al giudizio borghesemente beffardo di Giovanni Villani: « opera fantastica e da poco durare », XII, 90); e il poco rilievo dato alle gesta militarmente onorevoli, per es. dei Lombardi contro il Barbarossa: di Legnano nemmeno una parola (I, 19).

Della *Storia d'Italia* del Guicciardini, sotto il punto di vista che qui ci interessa, non è il caso di parlare. Per quale processo storico si sia giunti a quella situazione attorno al 1490, che egli così magistralmente descrive, non è affar suo di analizzare; quella situazione era quello che era, nè più gli importa di sapere o di far sapere; ciò che non è a lui contemporaneo, « le cose accadute alla memoria nostra in Italia », poco considera; e se talora gli accade di risalire un po' addietro è solo quel tanto necessario per mettere in chiaro, con mentalità avvocatesca, i precedenti e i titoli giuridici della questione; questa la ragione delle celebri pa-

gine (libro IV, cap. V) sulle origini del potere temporale dei Papi: per spiegare le pretese attuali dei pontefici sulla Romagna e sulle città emiliane.

La approssimativa visione unitaria del Machiavelli resta, per secoli, senza echi. La realtà di un'Italia geograficamente, etnicamente, culturalmente unitaria si traduce nella storiografia come problema erudito, senza passione morale e politica. Per Carlo Sigonio, si tratta di un problema d'ordine giuridico; l'Italia è, per lui, fino ai Longobardi, sinonimo di Impero romano d'Occidente, cioè più dell'Italia geografica; poi, è lo stesso che regno d'Italia, vale a dire meno dell'Italia geografica. Con Girolamo Briani (1623), altro modenese, che scrisse una storia d'Italia cominciandola — chissà perchè? — con la calata di Annibale, siamo in presenza di una storia senza problemi e senza intelligenza; nel caos di quelle sue duemila pagine, in cui il Marino figura come fonte storica per la nascita di Cristo e il Tasso per la Crociata, una sola idea balugina: l'esaltazione, a proposito e a sproposito, di Modena e dei personaggi modenesi. E l'opera del conte Emanuele Tesauro (1663), che ben starebbe nella biblioteca di don Ferrante insieme con quella del suo postillatore don Valeriano Castiglione, benchè si intitoli *Del regno d'Italia sotto i barbari,* non è una storia, ma una serie di biografie di regnanti; e appunto genealogico-dinastica, in armonia col diritto pubblico dell'assolutismo, è l'unità che egli vede o piuttosto immagina da re Desiderio longobardo, attraverso i marchesi d'Ivrea, ad Arduino e ai Savoia.

Per ritrovare un tentativo di vedere la storia d'Italia come processo politico unitario bisogna rifarsi non a uno storico, ma a un pamphletista politico, l'abate Pietro Tosini. Nella sua operetta, della quale, del resto, non è il caso di esagerare l'importanza piuttosto modesta, *La libertà dell'Italia dimostrata ai suoi principi e popoli* (1718), il Tosini, nell'intento di combattere le pretese austriache sull'Italia, chiama a raccolta le sue non esattissime nè moltissime cognizioni storiche; e le sforza a sorreggere questa tesi: che tutta la storia d'Italia comproverebbe che, in ogni secolo, l'Italia ha rovesciato quanti stranieri hanno voluto assoggettarla; anche assoggettata, l'Italia avrebbe conservata la sua libertà. La tesi, ripetiamo, è povera e significativa solo come espressione della volontà di trovare una caratteristica individuale costante all'Italia in ogni tempo, una sua insopprimibile configurazione nazionale.

Nessun di questi pensieri alita dentro gli *Annali* (1744-49) del Muratori, dove pure non mancano le considerazioni generali e le « moralità ». L'indole stessa degli *Annali* non era fatta per incentrare la storia su problemi; il Muratori nemmeno spiega perchè dia inizio agli *Annali* con l'anno I dell'era volgare, che non ha alcun significato specifico per la storia d'Italia; del resto egli non esclude (v. Prefazione), che la si potesse cominciare anche con la creazione del mondo, alla maniera proprio della cronistica medievale.

Gli ammiratori e i continuatori del Muratori non si nascosero le mende fatali del genere annalistico, e specialmente quel richiamarsi, di anno in anno, a fatti lasciati a mezzo, al modo ariostesco. Il poco più che ventenne Alessandro Verri, scrivendo (1767) quella *Storia d'Italia* che mai non pubblicò, riconosceva che i fatti di essa non sono « per la loro irregolarità e tumulto, il soggetto di un vasto e seguìto sistema », sentiva cioè il

disagio pratico di seguire tutti quei moltissimi fili, ma non sapeva porvi rimedio, e solo per la passione anticurialista che allora lo dominava, sotto l'influenza dell'*Encyclopédie,* gli veniva fatto di vedere il potere pontificio al centro della storia d'Italia. Anche Carlo Denina, nelle sue, per un trentennio, celebratissime *Rivoluzioni d'Italia* (1769-70) vorrebbe dare un'unità a quella storia per uscir da quella disorganicità. « Per la qual cosa, a fine di ridurre a certa unità e disporre con qualche ordine cose che a primo aspetto parevano sì disgiunte, fu necessario seguire altro metodo » [da quello del Muratori]. E certo lo seguì, ma non per cercar in quella storia un'unità ideale, bensì per ricamarvi sopra considerazioni, al modo illuministico, sulla felicità dei popoli turbata da tutte quelle « rivoluzioni » (il concetto era antico: « clades » aveva detto, nel primo Trecento, il vicentino Ferreto de' Ferreti; « travagli » si era detto nel Barocco), rivoluzioni, di cui non riusciva a vedere un senso, se non nella malizia umana; e poi, per diffondersi con ottimismo tutto settecentesco, sui rimedi certi che avrebbero preservato l'umanità dal ricadere in quegli errori; chè tali erano giudicati, razionalisticamente. Il Denina, benchè abbia netta coscienza dell'unità morale e culturale d'Italia e anche una certa fierezza delle sue glorie nel campo del pensiero e dell'arte, delle industrie e dei commerci, pensa tuttavia, politicamente, in termini cosmopolitici. Indipendenza, libertà, unità punto lo appassionano: « molto meno so vedere quale sia il vantaggio che avrebbe ricevuto l'Italia dall'essere soggetta ad una sola potenza » (libro XVIII, cap. III) conclude, contro il Machiavelli, alcune sue considerazioni sul Quattrocento italiano; e da « contarsi fra i più felici tempi che mai godesse l'Italia » (libro XXII, cap. I) gli sembra il periodo del servaggio politico dopo il 1559. Ma proprio per essere così impregnata di spiriti illuministici, come le coeve e più erudite *Antichità italiche* (1788-90) di Gian Rinaldo Carli, la storia del Denina ebbe tanto favore per una generazione; come, per essere l'interprete della prima generazione romantica, furoreggiò poi la *Histoire des républiques italiennes au moyen-âge* (1807-18) del ginevrino Sismondi. Egli non rimpiange la mancanza di uno stato nazionale in Italia, anzi, pensa che ne sarebbe stata la rovina; la peculiarità della storia italiana e il suo vanto, è stato proprio il frazionamento politico, comunale e signorile, espressione integrale del prepotente individualismo italiano; solo deplora che l'Italia non abbia saputo, di fronte al pericolo straniero, stringere le sue energie in un vincolo repubblicano-federalistico; come dire, che non abbia saputo essere la Svizzera.

Sorvoliamo sulle due storie del Botta (1824 e 1832), sulle compilazioni del Bossi (1819-23), del Campiglio (1835), del Santa Rosa (1835), sulla storia, per altro verso, egregia, del tedesco Enrico Leo (1829), perchè estranee al problema che qui consideriamo. Il quale problema si impone veramente *ex novo,* con animo nuovo e nuove intime esigenze, non più come problema quasi solo di ordine pratico, negli anni attorno al 1830. Da mille parti si invoca una storia d'Italia. Le molte che esistevano e che abbiamo (non tutte) ricordato, non soddisfacevano; e non perchè fossero mendaci o filologicamente scorrette o mancanti, o perchè, talune, scritte da stranieri; ma perchè non parlavano al cuore e alla fantasia, perchè si attardavano su problemi inattuali, anticurialistici, illuministici, giacobineggian-

ti, su vuoti virtuosismi di retorico tacitismo; perchè non ricreavano alla fantasia un'Italia quale era nei cuori e quale si voleva che fosse, libera e indipendente, fra le altre nazioni europee; perchè queste aspirazioni di libertà e di indipendenza quelle storie non mettevano a fuoco, nè indagavano come e perchè fossero state contrastate nei secoli. Si voleva, insomma, una storia d'Italia che fosse la proiezione, nel passato delle aspirazioni del presente. Il problema dell'unità ideale di questa storia (o piuttosto « poema » come fu detto, giustamente, dal Croce), se da un lato si imponeva ancora per il motivo pratico di ridurre a un filo, nella narrazione, quella miriade di eventi disordinati, anche più si imponeva per l'ambizione di individualizzare, con maggior rilievo, anche nella sua storia, la nazione italiana, in contrapposto con le altre nazioni europee, e di cavarne fuori, secondo i canoni dello storicismo romantico, il suo immanente « spirito » nazionale. Meno agiva l'idealità dell'unità politica; tant'è vero che a questo problema si appassionarono proprio gli storici della scuola cattolico-liberale (o neoguelfa), specialmente Cesare Balbo, Carlo Troya, e, poi, Marco Tabarrini; neoguelfi meno aperti al pensiero politico unitario. Cesare Balbo, dopo molti ondeggiamenti, credette di trovare l'unità della storia italiana nell'Impero « dico l'Imperio Romano, il così detto Santo e sacro Imperio romano. Nella prima età si attese sopra ogni cosa a restaurare l'Imperio; nella seconda si mantenne l'Imperio mal restaurato negli stranieri, nella terza si divise l'Italia, e si combattè tra le due parti per e contro l'Imperio, nella quarta si combattè attorno alle rovine dell'Imperio » (*Pensieri sulla storia d'Italia*, p. 17); ma in questo principio, inserisce, non bene organato con esso, anche il principio dell'indipendenza. Così nel suo noto *Sommario* (1846). Il Tabarrini vedeva l'unità in Roma, almeno fino a tutto il '500; Saverio Baldacchini nel pontificato romano, non in quanto istituzione umana, ma da cattolico ferventissimo, in quanto espressione della verità, della rivelazione divina.

Gli storici della scuola « ghibellina » (G. B. Nicolini, Atto Vannucci, Giuseppe La Farina, Antonio Ranieri), teste poco filosofiche, si interessarono assai meno del problema. Nessun d'essi, tranne il La Farina, e in forma anche più popolare lo Zini, tentò una storia generale d'Italia. L'unità che essi credettero di vedere nella storia d'Italia fu d'ordine affatto negativo, nella continuità, cioè, della politica del pontificato romano, avverso all'indipendenza e all'unità d'Italia; idea che essi riprendevano e monotonamente ripetevano dal Machiavelli. E poichè gli avvenimenti posteriori al '48-'49 parvero dare il colpo di grazia al mito neo-guelfo, il concetto ghibellino antipapale tenne il campo nella storiografia, anche se non come criterio interpretativo di tutta la storia d'Italia, almeno come commento episodico, a sfondo di certi eventi, messi in rilievo da quella scuola: il rimpianto per la mancata unificazione della penisola ad opera dei Longobardi; l'esaltazione di Arduino, di Crescenzio, di Manfredi, di Cola di Rienzo, del Ferrucci, ecc. Del resto, il problema vien perdendo d'interesse per effetto del divorzio della storia dalla filosofia, cioè dal pensiero: le molte storie d'Italia che si vengono scrivendo non se ne preoccupano; nè il Cantù nella sua *Storia degli Italiani* (1857-59), nè le varie redazioni di storia politica d'Italia « scritte da una

società di professori » (la prima verso il 1880, la seconda verso il 1900) sotto l'egida di Pasquale Villari, il quale, tuttavia, dalla sua prima gioventù (*Introduzione alla storia d'Italia,* 1849) fino ai suoi tardi anni (*Le invasioni barbariche in Italia,* 1900) aveva mostrato di aver ereditato quel problema e di aver cercato di svolgerlo, proponendo, a criterio unitario, il Comune, ed escludendo, con bella disinvoltura, dalla storia d'Italia, la storia del papato, che certo la trascende, e la storia dell'Italia meridionale, che non la trascende affatto. Il problema non affiora, se non in forma ingenua, cioè come condanna di ogni deviazione della storia italiana da quella della chiesa e del papato, nelle storie clericali di don Bosco (1856) e di Pietro Balan (1875-90), mentre riappare in Giuseppe Ferrari, *Les révolutions d'Italie* (1858), in Ferdinando Petruccelli della Gattina, *Storia dell'idea italiana* (1877) e in Alfredo Oriani, *La lotta politica in Italia* (1892). Nel Ferrari, tutta la storia italiana, medievale e moderna, è ricondotta a un contrasto di guelfi e ghibellini, di neoguelfi e neoghibellini, di quasi guelfi e quasi ghibellini; ciò che non sarebbe altro — rispetto all'Italia — che la proiezione in essa di quelle « fatali antipatie » che condizionerebbero la storia di tutte le nazioni (Ateniesi e Spartani, Francesi e Tedeschi, ecc.). Nel Petruccelli della Gattina, l'unità sarebbe rappresentata dalla « idea italiana », cioè, par di poter dedurre dalle sue pagine piuttosto caotiche, tutte lampeggiamenti e apoftegmi, la persistente tendenza, nella storia italiana, « da Romolo a Cavour », nel suo « indigenato », a stringersi in unità, contrastata dalle estranee istituzioni del papato e dell'impero; idea che egli contamina bizzarramente con l'applicazione di concetti naturalistici, darwiniani e razzistici. Nell'Oriani opera ancora, come tarda eredità, quest'idea risorgimentale dell'unità della storia italiana, la quale a lui si presenta, con richiami al Ferrari, come antinomia di unità e federalismo. Ma Ferrari, Della Gattina e Oriani, sono voci isolate e inascoltate; quel problema, o immaginario problema, è già scaduto nell'interesse degli studiosi nè da segno di ridestarsi, forse più per il venir meno degli interessi filosofici nella predominante scuola economico-giuridica che non per le critiche a cui quel problema fu sottoposto dalla nuova scuola idealistica del Croce (dal 1912 in poi). Fa capolino nei *Programmi e orientamenti per una storia d'Italia in collaborazione e per una collana di volumi storici* di Gioacchino Volpe (1922); ma è significativo che nella impostazione della storia d'Italia nella « Enciclopedia italiana » (1934) non si faccia in nessun modo ricordo di questo problema che pur affaticò un secolo di storiografia italiana, né è ricordato nei recentissimi sommari del Salvatorelli (1938) e del Savelli (1939). Solo un giurista, Arrigo Solmi, ha riesumato il vecchio problema: per lui (*Discorsi sulla storia d'Italia* (1926 e segg.) l'unità della storia italiana è nella sua caratteristica costituzione cittadina; la città, il centro motore di questa storia. La teoria ha suscitato varie critiche, o recisamente negative, come del Croce e del Collotti, o mediatrici, come del Salvatorelli. Per il Croce non può darsi storia d'Italia prima che esista uno stato italiano, prima cioè del 1860, perchè storia è storia di una formazione e processo politico, dell'« attività politica degli individui e dei popoli dovunque e comunque si manifesti nello stato costituito, nello sforzo per costituirlo, nella lotta con-

tro di esso o pel cangiamento di esso ». Avanti al 1860, negli anni o nei secoli anteriori, questa storia trova « nient'altro che il suo prologo, in quegli sforzi ed opere e tentativi che s'indirizzarono, consapevolmente o inconsapevolmente, al fine di creare uno stato italiano ». Si capisce che, a cotesto modo, rimangono fuori della storia d'Italia non soltanto gli eventi della storia romana antica (e su questo punto avevano convenuto i più degli storici nostri del primo Ottocento), ma quasi tutto il tessuto minuto che costituisce la storia d'Italia, come è comunemente intesa. D'altra parte, ammesso che la storia, nel suo più vasto senso, è storia etico-politica e che solo nella vita dello stato rifluiscono, si assommano e si fondono i vari aspetti parziali della vita, sarà difficile contestare la validità teorica del concetto crociano. Infatti gli obbiettori, o hanno fatto, come il Solmi, una storia essenzialmente giuridica, venata di motivi naturalistici e che lascia fuori del quadro buona parte dell'Italia meridionale; o i moderatori di quella teoria, come il Salvatorelli, han dovuto, implicitamente o esplicitamente, contestare che la storia sia storia etico-politica e sostenere che « l'unità della nostra storia nazionale non vada cercata solo nell'aspetto politico-statale, ma in tutta la vita culturale morale » (in « Pan » maggio 1934, p. 129). La storia d'Italia si vien, in tal modo, trasfigurando in storia della nazione italiana; ma non pare che coloro che questo propongono si rendano conto dei corollari che ne discendono: che è difficile poter parlare dei primi albori di una nazione italiana avanti il Mille e che quindi tutta la storia che precede, non soltanto quella dell'Italia antica, rimane fuori del quadro; che questa storia così intesa lascerebbe nell'ombra parti non esigue della nazione italiana: poco considererebbe i piemontesi, ad es., e meno ancora i siciliani, i sardi, i corsi ecc. che del resto anche la comune storia politica d'Italia perde di vista per secoli e secoli; che non potrebbe, se non incidentalmente, metter in rilievo lo sviluppo politico d'Italia, cioè proprio quello che nella storia d'Italia comunemente intesa prende il primo luogo. Del resto, è significativo che nessuno degli assertori di questa storia culturale-morale d'Italia si è poi provato a scriverla; forse perchè una, ed illustre, esiste già: ed è la *Storia della letteratura italiana* del De Sanctis.

Ciò premesso, sembra inutile accennare al cosiddetto problema dei « periodi » o « epoche » della storia d'Italia. E' ovvio che, non potendosi ottenere questa unità di visione della storia italiana se non sotto punti di vista parziali o addirittura arbitrari, anche i criteri che uniformemente dovrebbero presiedere al « periodizzamento » non possono non essere parziali o arbitrari o, come più spesso avviene, richiamarsi a motivi disparati, ora d'ordine politico, ora economico, ora giuridico, ora culturale, ora perfino meramente cronologico: i famigerati periodi da... a...

Ora, se è arduo poter trovare un fondamento logico rigoroso al problema o pseudo problema dell'unità della storia italiana, non perciò si vuol negare l'evidenza, cioè che questo problema tuttavia si è posto e continuerà, verisimilmente, a porsi; che si continuerà a scrivere storie d'Italia che sono, in realtà, giustapposizione, più o meno abilmente coperta e artificialmente fusa, di disparati eventi politici, sociali, economici, religiosi, ecc. prodottisi nell'Italia geografica da tempi più o meno remoti. Anzi, il problema si pone e continuerà a porsi con tanto più

suggestivo richiamo, quanto più forti sono e saranno il senso della raggiunta unità politico-morale, la trepidazione per i pericoli che possano insidiarla e diminuirla, il bisogno di crearle un titolo di nobiltà e solidità in un supposto sviluppo lineare della storia: il passato, o il vagheggiato passato, sentito come un'arra per il presente e per l'avvenire, quasi che quell'unità fosse un prodotto fatale, necessario della storia, e non, com'è, conquista d'ogni giorno.

Ernesto Sestan

La formazione dello Stato unitario italiano

Il moto che ha condotto l'Italia al raggiungimento della propria unità nazionale e alla conquista della indipendenza e della libertà ha inizio nel secolo XVIII. La coscienza di una unità morale delle genti italiane, mantenuta viva dalla tradizione letteraria, non si era mai spenta nei secoli, e, nel Seicento, invocazioni unitarie quali quelle dello Zuccolo, progetti federalistici che potevano vantare a sostenitore un Campanella, affermazioni di orgoglio e di speranze nazionali avevano fatto intendere come aspirazioni e aneliti a concreti mutamenti delle condizioni d'Italia si andassero facendo più vivi e coscienti. Ma è solo dopo la fine della guerra di successione spagnola che più chiari e più certi appaiono i segni e gli auspici di quella rinascita italiana, di quel Risorgimento, che porterà insieme alla formazione di uno Stato unitario, ma anche ad un rinnovamento morale, ad un risveglio della coscienza nazionale, ad una rieducazione civica. Il Genovesi, che proclama: « E' inutile di pensare ad arti, a commercio, a governo, se non si pensa a riformar la morale », è sulla stessa linea di un Mazzini, per il quale « il vero stromento del progresso dei popoli sta nel fatto morale », di un Settembrini, che addita come fine alla rivoluzione italiana « sollevare la coscienza umana », e di un Azeglio, che, nel pieno della lotta politica dell'Ottocento, proclamerà: « è solo con la probità e con l'onore che si salvano sempre gli Stati ». La ragion di Stato non apparirà mai agli uomini migliori del Risorgimento come un motivo per dipartirsi dalla morale comune. Quindi, va tenuto sempre presente come, accanto e insieme al problema della costituzione di uno Stato unitario, si sia presentato alle generazioni che hanno fatto l'Italia nuova un problema di volontà e di carattere.

La diminuita importanza degli Stati in cui era divisa la penisola tra la fine del Seicento e i primi del Settecento, la conseguente decadenza di prestigio e di fortuna delle loro capitali, la distruzione di ricchezza dovuta alle guerre, le alterazioni e gli squilibri politico-economici facilitavano la via alla tendenza unitaria, nel riconoscimento di nuove necessità e nel fermento di nuove aspirazioni. In quella età, in cui, come ha detto il Croce, « il Giannone fu la voce dell'Italia che si rifà un'anima intera », la scomparsa della dominazione spagnuola e la sua sostituzione con l'austriaca portarono ad una attenuazione e ad un miglioramento del predominio straniero nella penisola, mentre l'assunzione a titolo regio e a carattere più nazionale dello Stato sabaudo e la comparsa di quello borbonico nel Mezzogiorno, saldi organismi politici, erano, come il maggiore interessamento delle grandi potenze per i problemi italiani, avviamento a rivolgimenti più profondi.

Nel mezzo secolo che va dall'inizio della guerra di Spagna alla fine di quella per la successione d'Austria, le condizioni economiche, per effetto degli avve-

nimenti bellici, erano quasi ovunque peggiorate: povera la scarsa industria, inceppati e immiseriti i traffici, trascurata l'agricoltura; mentre le frequenti variazioni politico-dinastiche avevano contribuito a disordinare l'amministrazione e a indebolire l'autorità statale. Ma il successivo consolidamento dei nuovi governi e lo svecchiamento degli istituti economici e degli ordinamenti istituzionali, provocato dal riformismo principesco, avevano favorito la ripresa. Condizioni sociali men tristi che in altri paesi europei agevolano il compito ai principi. « Il grande, in Italia, » aveva scritto l'Oxenstiern « non reca ingiuria al piccolo, e il piccolo non manca di rispetto al grande ». Gli aspetti peggiori del superstite feudalismo erano ignorati dagli Italiani, come erano ignorati quei parlamenti e quelle classi che si opponevano a chi invocava pratiche riforme, razionale evoluzione di istituti politici, di condizioni sociali, di forme economiche.

Tutti i varî aspetti della vita pubblica sono toccati dall'opera dei principi, che rivendicano allo Stato tutte le funzioni che altri, classi e istituti, s'erano arrogate nel corso dei secoli: il funzionario sostituisce il privilegiato, l'impiego pubblico il favoritismo.

Con le riforme i principi mirano a rafforzare la propria autorità, abolendo esenzioni e privilegi e rendendo tutti i sudditi uguali di fronte alle leggi, e insieme a migliorare le condizioni economiche dei propri Stati. Attraverso questi mutamenti, in questo ardore di rinnovamento matura una nuova Italia, che aspira a portarsi al livello dei paesi europei più progrediti, dai quali è stata superata da tempo.

Prima della rivoluzione francese, alla quale è ingiusto assegnare il vanto di essere stata l'iniziatrice unica del rinnovamento italiano, germoglia in Italia la più gran parte dei problemi dell'Ottocento e ci si avvia alla costituzione dello Stato moderno. I mutamenti territoriali avvenuti in relazione con i grandi eventi europei, l'accostamento e la fusione di popolazioni diverse giovano al processo unitario. A stati ormai esauriti nel compimento della loro missione storica, quali Genova e Venezia, si contrappongono dinastie attive nelle riforme, come le nuove di Napoli, di Toscana, di Parma, o audaci nello spianarsi le vie a maggiori fortune, come la sabauda, baluardo eretto tra l'Italia e l'Europa.

Industrie e traffici accrescono la forza e la coscienza delle proprie possibilità nella borghesia, specie nel Settentrione, la quale, favorita dall'indebolimento delle classi privilegiate, si prepara a conseguire l'uguaglianza civile e a rivendicare compiti e dignità cui sente di aver diritto. Questa cresciuta sensibilità civile si preciserà presto in una più chiara sensibilità nazionale. « Divenghiamo pertanto tutti di nuovo Italiani, per non cessare d'esser uomini », scrive nel *Caffè* il capodistriano Gian Rinaldo Carli, nel 1765. (A mezzo il secolo successivo Mazzini vorrà rifare nell'Italiano l'uomo). Pensatori e scrittori diffondono, intanto, il verbo del pensiero europeo, adattandolo con sano realismo alle necessità italiane, o affermano teorie derivate dalla tradizione paesana, preparando, incoraggiando, difendendo le trasformazioni legislative, economiche, culturali. Tutti i problemi della vita pubblica costituiscono materia e campo alle indagini e alle discussioni degli uomini di pensiero, prima di trasformarsi nelle riforme degli uomini di governo. « L'Italia comincia a meritare di esser vista da un principe

che pensa, come voi », scriveva nel 1776 il Voltaire al principe di Ligne. « Venti anni fa, vi si andava per veder delle statue, ora vi si può andare per vedervi degli uomini che pensano ».

In questo risorgimento culturale, accanto alle tendenze cosmopolitiche di molti, spuntano accenni di politica nazionale, brillano aspirazioni patriottiche. Gli Italiani hanno ormai viva consapevolezza della propria decadenza rispetto agli altri Stati e vogliono rifarsi, rinascere, risorgere. E l'opera riformatrice, che si andrà attenuando tra il 1778 e il 1780, suscita fatalmente desideri di veri e propri mutamenti politici; la cultura, volta prevalentemente ai problemi della pratica, prepara gli animi a più audaci aspirazioni. L'« aborrimento » di ogni tirannide da parte dell'Alfieri è sentimento che non nasce con lui, anche se in altri siano più temperati i modi di quell'aborrimento. Pietro Verri redige un progetto di costituzione e lo stesso Alfieri pensa alle leggi come « scambievoli e solenni patti sociali ». E la aspirazione alla indipendenza si rafforza e si concreta. Se il patriottismo retorico appare meno vivo, chè meno frequenti sono le invocazioni poetiche all'Italia, più forte e più certa si fa la coscienza dei vincoli storici e spirituali che legano l'Italia al suo passato, gli Italiani tra loro. Dal culto di Dante alla difesa della lingua, dall'esaltazione di principi benemeriti della patria comune alle grandi opere storiche, tutto è sentito come utile all'Italia. E il mondo delle accademie è pervaso di spiriti nazionali, e lo stesso contatto di molti con l'estero copre un'ansia, un fermento nazionale. Per mezzo loro l'Europa è meglio conosciuta in Italia, ma anche l'Italia vien rivelata all'Europa. Il patriottismo, l'energia e il carattere nazionale sono più forti all'estero che da noi, riconosce Carlo Denina, proprio perchè gli Italiani « non formano un corpo solo di nazione, sotto le stesse leggi e un solo governo », « perchè non vi è identità di interessi e un centro d'unione ». E addita questo centro in Roma, dando vita ad uno dei miti fondamentali del Risorgimento.

Che dalla disunione siano venuti tutti i mali anche Antonio Genovesi è persuaso. « La vera cagione del suo avvilimento è stata quell'avere i suoi figli medesimi in tante e sì piccole parti smembrata l'Italia ch'ella ne ha perduto il suo primo nome e l'antico vigore». Magari i principi italiani « considerato bene l'interesse proprio e della patria comune, volessero in qualche forma di concordia e di unità ridursi ». Dall'unità cui alcuni aspirano altri già intravvedono il primato. « Se l'Italia fosse suddita di un sol principe, nessuno direbbe ragionevole il vincolare i trasporti da una provincia all'altra, anzi si griderebbe contro di essi, come ora si fa per quelli nostri interni », afferma, restando sul terreno della realtà economica Pietro Verri nel 1769; Giuseppe Baretti riconosce che « sarebbe d'uopo che tutti i popoli d'Italia o della maggior parte di essa fossero riuniti in un solo popolo e sotto un medesimo governo, non importa se liberale o dispotico »; ma nei progetti di federazione del Galeani-Napione (1780, 1791) è esplicita l'aspirazione a « fare rinascer l'antica potenza e gloria navale dell'Italia ».

Idee e progetti di leghe e di unioni federali non mancano nel Settecento, idee e progetti che si propongono col Galeani-Napione di « unire maggiormente in un corpo la nazione », « animare e fomentare vieppiù lo spirito patriottico ». E Gioberti e Balbo sono anti-

cipati nell'affermazione che le funzioni di capo e moderatore della confederazione debbano essere affidate al Papa. Ma al Re sardo è implicitamente riconosciuto un compito egemonico, poichè « nelle Diete della nazione sarebbe di grandissimo peso l'influenza del principe più antico, più reputato per forze militari e anche per arti di governo in Italia ».

Chè il dinamismo della politica sabauda a molti appariva, secondo il punto di vista, promessa o minaccia di radicali mutamenti in Italia, più che l'atteggiamento del Borbone, cui s'era rivolto, a soccorso contro il giogo clericale che opprimeva l'Italia, il Radicati di Passerano.

Nel 1739 il Giannone, traducendo in più solenne prosa il grido di Carlo Emanuele I « se io disarmo, non vi sarà più alcun uomo libero nella penisola; essa conterrà solo traditori e schiavi », additava ai principi italiani l'esempio dei Savoia, restauratori della « prisca militar disciplina », perchè seguendolo « vedranno l'Italia sottrarsi da servitù e ritornata all'antica gloria ». Ma questi erano, come, in fondo, quelli del Galeani-Napione, sogni di letterato, che trovavano scettici altri letterati. La soluzione federale, che è pure così vigorosamente accennata, non ha troppe possibilità di riuscita, per le gelosie e le preoccupazioni che non può non suscitare in quei governi italiani che si sentono minacciati dalla inevitabile egemonia del più forte tra loro nella lega. Le ambizioni sabaude erano note e trovavano eco in qualche ambiente italiano. Pietro Mellarède non additava al suo sovrano, Vittorio Amedeo II, di fresco divenuto re di Sicilia, un programma di espansione italiana? « Col Piemonte piglierà il Milanese, colla Sicilia piglierà Napoli... ». Idea che, fin dal 1712, il marchese Rinuccini, inviato di Cosimo III di Toscana a Utrecht, aveva prospettata al suo governo, aggiungendo che il Duca di Savoia, oltre a Napoli e a Milano, poteva accarezzare anche il più vasto disegno « dell'avvicinare la sua Casa alla corona di tutta l'Italia ». E l'abate Ruele, segretario dell'ambasciatore austriaco a Roma, ammoniva nell'agosto del '44 « di tener molto bene aperti gli occhi verso il Piemonte, mentre che qui, in Roma, si riguarda quel sovrano come il Re di Prussia d'Italia ». L'inviato francese a Firenze, il conte Lorenzi, già un anno prima aveva asserito che, se il re di Sardegna riusciva a impadronirsi d'una parte del territorio ligure, sarebbe stato assai difficile impedirgli di prendersi tutta l'Italia, perchè « gli Italiani si sottometteranno volentieri alla sua dominazione quando lo vedranno in grado di poter restituire alla loro nazione la sua antica gloria, e di liberarla dalle potenze straniere che la dominano da più di due secoli ». Era, in sostanza, anticipata dal Lorenzi la soluzione unitaria monarchica che trionferà nell'Ottocento. La stessa affermazione che l'Italia « non sarà mai stabilmente felice finchè non sarà sotto il dominio di un solo sovrano », ripetuta dal Lorenzi anche nel '46, sembra pronunciata da un patriota italiano.

E l'interesse europeo appare agli uomini di Stato e ai diplomatici stranieri meglio assecondato da un'Italia più unita e più indipendente. Il d'Argenson studia, nel 1745, una sistemazione italiana con esclusione dell'Austria, naturalmente nell'interesse francese; l'Inghilterra in quegli anni appoggia le mire espansionistiche dei Savoia per diminuire l'influenza di Francia. Un problema italiano s'affaccia all'Europa nell'ambito di una rivalità franco-inglese. Sia pure impacciata, sia

pure non chiara a tutti, la duplice esigenza dell'indipendenza e di una qualche forma di unità nazionale si faceva strada. Condizioni economiche e ragioni morali, necessità di difesa e coscienza di un nuovo destino, tutto contribuiva, prima dell'avvento della rivoluzione francese, a porre le basi del problema che sarà fondamentale nell'Ottocento. Nel qual secolo, accanto alla corrente più moderata, che si riallacciava ai riformatori settecenteschi e alle ambizioni sabaude, troverà posto l'altra, rivoluzionaria, ma anch'essa anteriore al gran moto di Francia, la quale aveva avuto in Vittorio Alfieri non l'unico, ma il più significativo esponente. Per l'Astigiano la prima condizione della resurrezione italiana era l'abbattimento dell'assolutismo. Di tutte le « schiave contrade » dell'Europa nessuna gli appariva nelle pagine *Del principe e delle lettere,* ideate tra il 1777 e il '78 e scritte nel 1785, più acconcia dell'Italia ad « assumere un nuovo aspetto politico ». Grandi le sue memorie passate, grandi le sue benemerenze verso la civiltà europea, ma, soprattutto, grandi le possibilità dei suoi cittadini. « Gli uomini suoi, considerati come semplici piante, di più robusta tempra vi nasceranno: e le piante nello stesso terreno rinascono pur sempre le stesse, ancorchè per alcun tempo le maturi a forza il malvagio cultore ». La « pianta uomo », quindi, avrebbe in Italia cooperato al rinnovamento civile, togliendo il peso e l'ingombro delle tirannidi paesane e straniere. Tra i molti *Principi* e *Monarchie* e *Idee* e *Meditazioni,* stucchevoli ripetizioni di un formulario politico superato, la voce d'Alfieri risuona ammonitrice ed esaltatrice. Ma lo scritto *Della tirannide,* col quale sembra a molti iniziarsi un più deciso orientamento civile e politico della cultura italiana, sboccia da uno stuolo di trattati *de republica* ricchi di significato. Il conte Dalmazzo Vasco, commentatore di Montesquieu, finisce i suoi giorni in prigione (1794) per un saggio sulla monarchia temperata; vent'anni prima il Carli tocca lo stesso tema nell'*Uomo libero;* Giuseppe Maria Galanti sostiene che « quando la costituzione non ha per base principî solidi e veri, il sovrano dotato delle maggiori virtù va soggetto alle ingiurie della crudele fortuna », e il principe arcade e giacobino Luigi Gonzaga nel *Letterato buon cittadino* vanta la repubblica come la forma politica « esclusivamente produttrice di bei talenti », ma esalta insieme « un regno monarchico temperato da un corpo intermediario indistruttibile, che porta ai piedi del trono i gemiti e le lagrime del popolo, depositario e custode delle leggi fondamentali, che l'esercizio dirigono della sovranità ».

Più arditi pensieri propugnano Paolo Matteo Doria, il cui ragionamento *Idea di una perfetta repubblica* veniva bruciato a Napoli dal carnefice, il veneziano Alessandro Pepoli, che in un *Saggio di libertà sopra vari punti* rivendicava l'uguaglianza dei cittadini ed esaltava il governo democratico come quello più naturale all'uomo nato libero, e il padre Vincenzo Palmieri, educato alla scuola di Scipione de' Ricci e fervido assertore del diritto della società retta a forme democratiche di fissare con le leggi il culto che ritiene più opportuno, Carlo Antonio Pilati, la cui *Riforma d'Italia* precorreva di un decennio la *Tirannide* dell'Alfieri.

Il cosmopolitismo italiano del Settecento non va sopravalutato. Pur tra tutta quella anglomania e francofilia, pur tra quelle aspirazioni ad essere cittadini del mondo l'idea di patria fiorisce e s'impone.

In ogni modo all'inizio dell'ultimo decennio del secolo l'Italia è un terreno fertile per la rivoluzione.

Quando questa scoppiò in Francia, i governi e i popoli italiani non valutarono subito esattamente quanto accadeva al di là delle Alpi. Gli elementi colti delle varie regioni, le logge massoniche, quanti avrebbero desiderato che nel loro riformismo i principi fossero giunti ad una maggiore autolimitazione, si entusiasmarono alla notizia di alcuni avvenimenti particolari, come lo « sbastigliamento » di Parigi, cantato dall'Alfieri, l'abolizione dei diritti feudali, la dichiarazione dei diritti dell'uomo. Ma, poco dopo, le violenze del Terrore e il vivo contrasto dell'azione rivoluzionaria con le aspirazioni umanitarie e il pacifico riformismo del secolo sbigottirono, preoccuparono, spaventarono clero, nobili e plebi rurali e cittadine, che scorsero nella rivoluzione un'empia minaccia alla fede religiosa, una paurosa volontà di distruzione e di rapina. Per costoro « giacobino » e « giacobinismo » divennero sinonimi di irreligiosità e di violenza.

Ma a molti intellettuali e professionisti, segnatamente curiali, « illuministi » di ieri, la Francia apparve come la naturale alleata di quanti auspicavano che i principi completassero l'iniziata opera delle riforme con la concessione di libertà costituzionali. Se i principi non avessero consentito, le armi francesi avrebbero aiutato i popoli a conquistarsele. E le vittorie degli eserciti rivoluzionari resero più diretta e più efficace la propaganda delle idee francesi, che penetrarono al seguito delle schiere giacobine oltre le mal vietate frontiere degli Stati confinanti, sconvolgendo principii e istituti, idee e governi. In Italia il movimento riformatore, già molto rallentato, si arresta del tutto. La « furia francese » con la sua energia operante contribuì, certamente, ad accelerare la lenta e moderata evoluzione interna italiana e a dare più preciso rilievo politico al sentimento nazionale, ma insieme impose modelli e preconcetti stranieri che non furono senza danno per lo sviluppo ulteriore della nostra vita.

I sovrani italiani cercarono di difendersi contro la propaganda repubblicana, che non riusciva ad influenzare le masse, ma provocava ovunque fermenti pericolosi, specialmente dove facili relazioni terrestri o marittime aprivano il varco alle nuove idee, come in Savoia e a Napoli. *Clubs* giacobineggianti appaiono qua e là nidi di intrighi e di congiure, ma cospirazioni, complotti e tumulti finiscono a Roma con l'uccisione del Bassville (13 gennaio 1793), a Napoli con le condanne a morte del Vitaliani, del De Deo e del Galiani (18 ottobre 1794), a Palermo col supplizio di Francesco Paolo Di Blasi (1795). Ma nuovi disordini a Bologna, a Milano, a Padova, a Macerata, a Roma, a Napoli provano l'inanità di repressioni sporadiche. D'altro canto, l'idea di una lega italiana per la comune difesa, caldeggiata dal Piemonte, falliva per l'incomprensione e la gelosia degli altri Stati. Quando si tenterà di effettuarla parzialmente sarà troppo tardi.

L'avvento di Napoleone Bonaparte al comando dell'Esercito d'Italia muta carattere e ampiezza alla guerra, sin qui incerta e statica. Con una serie di rapide, smaglianti vittorie separa Piemontesi ed Austriaci, obbliga i primi all'armistizio di Cherasco (28 aprile 1796) e occupa Milano il 15 maggio. Una tregua toglie di mezzo il duca di Parma, la fuga quello di Modena, affrettate trattative il re di Napoli, nuove sconfitte sbalestra-

no l'Austria, mentre il Papa cede con l'armistizio di Bologna le Legazioni (23 giugno 1796), preludio al duro trattato di Tolentino (19 febbraio 1797), che lo costringerà a irrimediabili rinuncie di principio e a umilianti tributi.

I trionfi dell'esercito repubblicano fanno sognare grandi sogni agli elementi liberali italiani, che dimenticano la dura realtà delle violenze, delle ruberie, delle spogliazioni, delle taglie, e Melchiorre Gioia, vincendo il concorso bandito dalla Amministrazione provinciale di Lombardia sulla miglior forma di governo per l'Italia, afferma la necessità della repubblica unitaria. Nè era il solo. Alle speranze e ai sogni davano nuova esca il sorgere della Repubblica Cispadana e la creazione di una prima milizia italiana.

L'Austria, più volte vinta in campo, piegava ai preliminari di Leoben (18 aprile 1797) e Venezia scontava il peso dei proprî errori e della propria debolezza, sostituendo ai suoi secolari ordinamenti gli inutili figurini democratici del maggio 1797. Inutili figurini, perchè il trattato di Campoformio (17 ottobre 1797) assegnava quasi tutte le terre di San Marco all'Austria, in cambio del Belgio dato alla Francia e della indipendenza della neonata Cisalpina.

Dura sorpresa per i patrioti italiani il « tradimento » di Campoformio, che appariva loro un vergognoso mercato, un brutale trionfo della vecchia ragion di Stato dopo tante illusioni di fraternità repubblicana. Ma ai fini della futura unità nazionale quella violenta scomparsa, su cui fremeva il Foscolo, era destinata a giovare, come anche, preludio a prossima scomparsa, la mascheratura della Repubblica di Genova sotto la veste di Ligure (giugno 1797).

La Francia del Direttorio, come più tardi Napoleone, non vuole l'unità italiana, che reputa nociva ai proprî interessi. Ma riunendo nella nuova Repubblica Cisalpina l'antica Lombardia austriaca e veneta, il Modenese, le Legazioni, Massa e Carrara, affratella sudditi di sovrani diversi e li avvezza a sentirsi cittadini di uno Stato, che a molti appare il nucleo della nazione futura. Milano diventa un centro di vita italiana e accoglie esuli d'ogni parte della penisola, costretti a reggersi secondo i dettami di Francia e spadroneggiati dai proconsoli del Direttorio, ma liberi di sperare.

E su modello francese si democratizzano Lucca e Firenze; nascono la Repubblica romana (15 febbraio 1798), dove i nomi dei magistrati tradiscono un formale ossequio alla retorica delle tradizioni classiche, e, dopo brevi vicende guerresche, quella napoletana (24 gennaio '799). Partito Carlo Emanuele IV per l'esilio, il Piemonte era annesso alla Francia. Ma il popolo, avverso ai Francesi e alle ideologie giacobine, rimase ostile e la borghesia francofila, gli intellettuali dottrinari si mostrarono incapaci di intendere le necessità paesane e non seppero infondere vigor di vita nei nuovi organismi, dominati dalla volontà dei generali e dei commissari francesi. La radicale opera di trasformazione aveva abbattuto monarchie e repubbliche, leggi e istituti, ma aveva anche offeso il sentimento nazionale ora più forte, la fede religiosa delle masse, gli interessi dei produttori e degli abbienti. E mentre gli eserciti della seconda coalizione annullavano gli effetti delle vittorie del Bonaparte, attratto ora dal miraggio d'Egitto, sommosse e ribellioni locali al grido di « Viva Maria » univano preti, nobili e plebe rurale in una comune volontà di

rivincita. La debolezza delle recenti costruzioni francesi si rivelava in pieno di fronte alle sconfitte militari e al selvaggio ardore degli insorti. Piemonte, Lombardia, Toscana accoglievano con entusiasmo gli Austro-russi liberatori; a Napoli l'ardente eroismo dei difensori non riusciva a salvare dalla catastrofe la giovane repubblica. La capitolazione firmata dal cardinal Ruffo fu violata dal sopraggiunto Nelson in nome del Borbone, e diecine e diecine di vittime, uomini e donne, aristocratici e borghesi, laici e sacerdoti salirono sul patibolo tra la fine del giugno 1799 e l'11 settembre 1800. Sprezzati i consigli di moderazione del Suvarov e del Bentinck, si preferì dalla Corte borbonica la vendetta. Errore fatale, perchè la memoria di quelli che furono chiamati « i martiri della Partenopea », un Mario Pagano, un Vincenzo Russo, un Domenico Cirillo, discepoli spirituali di un Filangieri e di un Genovesi, peserà duramente sul destino della dinastia napoletana. Il loro nome sarà segnacolo in vessillo nelle future lotte per la libertà; il loro sacrificio farà sentire più viva l'esigenza di una soluzione nazionale con esclusione dei Borboni.

Caduta Napoli, cade nel settembre anche la Repubblica romana. Nulla più resta, se non Genova, dell'edificio creato dai Francesi, minato, prima che dalla mutevole fortuna delle armi, dagli errori degli stessi costruttori e dei loro seguaci, dalla impreparazione delle nuove classi dirigenti, dall'avversione popolare. Ma le riforme tentate e le trasformazioni avviate non furono del tutto inutili. La borghesia si avvezzò alla vita pubblica e si rieducò alle armi; lo sfasciamento dei vecchi Stati e l'unione di popoli divisi prima della rivoluzione giovarono al processo unitario; gli stessi eccessi dei Francesi servirono ad eccitare il sentimento nazionale. La libertà ricevuta in dono dagli stranieri, e quindi vincolata alla loro volontà, dirà Vincenzo Cuoco, è cosa vana, e vani sono e dannosi istituti e ordinamenti lontani dai bisogni e dall'indole del paese, modellati su esempi forestieri e su massime astratte. E Cesare Paribelli denuncierà nel tragico giugno del Novantanove al Direttorio di Francia i « proconsoli tiranni e briganti », la « pretesa rivoluzione » toscana, la « feroce e barbara ironia » dei nomi classici imposti alla Repubblica romana, la tristezza delle condizioni degli Italiani che non avevano « nè libertà, nè patria, nè un regolamento stabile, nè alcun punto centrale, nè veruna forma di governo ». E, su quel tono, la petizione ai Cinquecento, firmata dal Botta, accusava « il dispotismo dei nostri tiranni », i « proconsoli indegni di Verre » che avevano taglieggiata, signoreggiata, ridotta in miseria l'Italia.

Ma anche da quel male un bene era venuto, la coscienza della necessità dell'unione. « Bisogna fare una nazione dei diversi popoli d'Italia », aveva invocato nel gennaio 1797 il *Giornale dei patrioti d'Italia;* un anno dopo Matteo Galdi afferma che la libertà assicurata all'Italia la farà primeggiare nel Mediterraneo; Cuoco sente che l'Italia « o conviene liberarla tutta o non toccarla »; Francesco Lomonaco nega la possibilità di un equilibrio europeo se l'Italia non sia « fusa in un sol governo, facendo un fascio di forze ». Ed anche i più aspri critici dei sistemi e delle gerarchie francesi, il Paribelli e il Botta, invocano una Repubblica italica, richiesta dal voto universale. La necessità dell'unione, eredità del periodo prerivoluzionario, è ora più fortemente sentita e dimostrata con ragioni

pratiche, politiche, economiche contro l'egoismo inesorabile dell'imperialismo transalpino.

Marengo e il Consolato realizzano in parte le aspirazioni dei patrioti. Napoleone, che il Foscolo aveva salutato primo fondatore e restauratore della libertà italiana, risuscita dalle ceneri ancor calde la Cisalpina e la Ligure, presto accresciute di territori e dotate di nuovi ordinamenti, fa occupare Piemonte, Toscana e più tardi Parma e Piacenza, i cui signori diverranno Re di Etruria, mentre Lucca tornava all'influenza francese, lo Stato dei Presidi al neonato Regno d'Etruria, l'Elba alla Francia (1801-1802).

Più importanti mutamenti avvenivano nel Settentrione, ove la Cisalpina uscì dai Comizi di Lione mutata in Repubblica italiana. Grandi le speranze suscitate nei patrioti, dal Compagnoni al Cuoco, dal Dandolo al Foscolo. Gli ultimi resti del cosmopolitismo umanitario sono sommersi dal trionfo di un vero e cosciente patriottismo. Per il quale si protesta contro lo smembramento di alcuni territori, l'annessione del Piemonte alla Francia, la rinnovata cessione del Veneto all'Austria. L'influenza straniera, la crisi economica e i difetti dell'ordinamento sempre modellato su quello francese pesavano sui cittadini, ma quel nome augurale di Repubblica italiana e l'attiva opera di ricostruzione affidata dal Bonaparte al Melzi erano ricchi di promesse.

E all'indomani della creazione dell'Impero, la Repubblica diventerà un Regno (17 marzo 1805), presto accresciuto del Veneto, del Trentino, della Dalmazia, delle Marche, e dotato di buoni ordinamenti. Liguria e Parma erano annesse all'Impero, Lucca si mutava in principato per Elisa, sorella dell'Imperatore.

Tutte queste annessioni e trasformazioni diffondevano uniformità di leggi e di istituti e contribuivano ad abbattere il particolarismo politico. Napoleone non voleva e non pensava all'unità d'Italia (la sua politica italiana, come già quella del Direttorio, era subordinata agli interessi francesi), ma l'opera sua invitava altri a pensarvi. Nel *Giornale italiano* Vincenzo Cuoco bandiva un programma di rivendicazione nazionale in articoli che Mazzini mediterà; dal Vico derivavano una teoria di primato italiano poeti come il Foscolo, eruditi come il Micali.

Napoli diventa un regno per Giuseppe Bonaparte (1806). La cacciata dei Borboni è seguìta da una attiva politica di trasformazione e riorganizzazione del paese, ostacolata, però, dalle insurrezioni provinciali, dalla minaccia inglese, dal malcontento nazionalistico dei patrioti. A migliori risultati giungerà re Gioacchino (1809-1815), ambizioso ed inquieto re « nazionale » agli occhi di molti Napoletani.

E altri mutamenti radicali conosce l'assetto della penisola, ma sempre in funzione di un programma e di un interesse francese. Il regno d'Etruria è tolto ai Borboni e dato come ducato ad Elisa, ma in realtà diventa un vero e proprio dominio francese; il territorio papale è progressivamente mutilato, finchè, il 2 febbraio 1808, Roma viene occupata militarmente e, l'anno dopo, annessa come seconda città dell'Impero. La violenza usata al mite Pio VII non gioverà a Napoleone, che pure con la soppressione del potere temporale aveva creduto di far cosa utile alla « prosperità generale della penisola italiana ».

Tutta l'Italia, direttamente o indirettamente, era in balìa di Napoleone, tranne le due isole di Sicilia e di Sardegna,

rifugio ai Borboni e ai Savoia. « Non v'era libertà politica » dirà quarant'anni più tardi il Balbo « ma v'erano almeno le forme in un gran centro italiano; non libertà civile ben guarentita, ma legale almeno; e poi, v'era quella eguaglianza che a molti, bene o male, fa compenso alla mancanza di libertà ».

I rovesci di Spagna e di Russia influiscono sulla situazione italiana. La politica accentuatamente egoistica e francese di Napoleone aveva impedito una intesa duratura tra il despota imperiale e il popolo cui apparteneva. Una duplice opposizione, letteraria e politica, s'alzò contro il dispotismo militare di lui, specie tra i giovani piemontesi, che nelle adunanze dell'Accadema dei Concordi veneravano Alfieri, difendevano la lingua italiana, vincolo e segno della nazione, commentavano le pagine in cui il Botta, narrando la storia degli Stati Uniti d'America, contrapponeva Washington a Napoleone. E contro Napoleone avventava il Foscolo i versi dell'*Ajace*.

Occulte formazioni settarie accolgono intanto i malcontenti e gli sfiduciati del regime. La stanchezza per i sempre crescenti sacrifici economici e per il peso della coscrizione s'accompagna ad aspirazioni nazionali e liberali. Gli avversari di Napoleone comprendono l'importanza della cosa e i generali della coalizione se ne giovano per i propri scopi. Nel 1809 l'Arciduca Giovanni proclama: « Noi non veniamo nè per investigare nè per punire, noi veniamo per aiutarvi e rendervi liberi »; e tre anni dopo il Nugent: « Avete tutti a diventare una nazione indipendente ». In Sicilia gli Inglesi, nel 1812, obbligano il Borbone a dare una costituzione, in cui si fondono modelli britannici e tradizioni paesane, ma l'esempio non fruttifica. Troppo forte è ancora il colosso napoleonico perchè lo si possa rovesciare, e le spietate repressioni hanno sfiancato la capacità insurrezionale delle plebi.

Dopo la campagna di Germania tramonta la fortuna napoleonica. Vana la difesa dei confini del Regno fatta dal vicerè Eugenio, cui guardano con simpatia molti Italiani, mentre altri speravano nel Murat, a fianco di Napoleone a Lipsia, patteggiante con l'Austria poco dopo. E l'Austria lo utilizza per abbattere Eugenio, costretto all'armistizio di Schiarino-Rizzino (16 aprile 1814), per il quale i Francesi abbandonano l'Italia. La rivolta milanese del 20 aprile, la *battaglia degli ombrelli,* rossa del sangue del Prina, toglie a Eugenio ogni illusione di conservare il potere.

A Napoleone, confinato all'Elba, giungono dall'Italia voci di aspettazione e di fede verso di lui, a invocarne un miracoloso intervento a favore dell'unità e dell'indipendenza nazionale. Altri sognavano uno Stato unito sotto i Savoia con l'aiuto della Russia; gli « italici puri » e le società carbonare ideavano, sperando negli Inglesi, regni uniti e costituzioni; e altre soluzioni pensavano i federalisti dell'« Ausonia » e i cospiratori bresciani. Qualcuno è anche disposto ad accettare come Re l'Imperatore d'Austria: l'indipendenza si otterrà ugualmente. Ma nè il Metternich si presta a questo giuoco, nè gli Inglesi desiderano sacrificare l'appoggio austriaco ai programmi liberali che avevano sbandierato quando il Bentinck da Livorno aveva proclamato (14 marzo 1814): « congiunte allora le forze nostre, farem sì che l'Italia ciò divenga che già fu nei suoi migliori tempi ».

L'avventura dei Cento giorni si ripercuote in Italia sull'ultimo superstite napoleonico, Gioacchino Murat, che con il

proclama di Rimini si fa paladino dell'indipendenza italiana (30 marzo 1815). Ma la diffidenza delle popolazioni, mal compensata dall'entusiasmo degli intellettuali, lo indebolisce prima ancora della sconfitta di Tolentino. La fucilazione del Pizzo (13 ottobre 1815) chiude il periodo napoleonico.

Quanto si era compiuto non fu perduto per l'Italia. I sacrifici enormi di vite umane, la violenza delle conquiste, il dispregio di idealità e sentimenti, la pressione tributaria non potevano far dimenticare i benefici apportati dalla saggia opera di Napoleone. Il Codice e le nuove leggi, le istituzioni rinnovatrici e le cure per l'istruzione e la cultura svecchiarono le menti e accelerarono il progresso del paese, mentre l'ampliamento del mercato italiano, il miglioramento delle comunicazioni, l'impulso impresso alla iniziativa privata generarono un notevole aumento di ricchezza e di popolazione. La borghesia, stimolata nelle sue energie e nelle sue abitudini, divenne una classe sempre più potente e consapevole della propria forza. Per qualche rispetto il precoce sviluppo nocque e la furia innovatrice soppresse qualche organismo vitale. Alla proclamata uguaglianza si contrapposero oneri, che gravarono e irritarono particolarmente le classi popolari. Ma il passo fatto fare all'unità dall'identità di leggi, di bandiere, di diritti, di sacrifici, di gloria non sarà più fermato, e l'Austria non riuscirà a soffocare i vincoli di cultura, di commercio, di sentimento stretti tra gli Italiani. Il largo movimento intellettuale, i facilitati rapporti, i creati o rinnovati legami economici contribuirono a rafforzare e a precisare ancor meglio il sentimento nazionale; e l'aspirazione all'indipendenza e all'unità furono acuite dal fatto della dominazione straniera.

La Restaurazione, tranne a Torino e a Modena, sarà piuttosto blanda, ma per aver trascurato le nuove idee e gli interessi e le aspirazioni nazionali l'opera compiuta dal Congresso di Vienna sarà destinata a vita contrastata e relativamente breve. Il conflitto tra la rivoluzione e l'antico regime continuava anche nell'era di Metternich. In genere, i principi restaurati conservarono, con ritocchi precauzionali, le istituzioni napoleoniche e mirarono paternalisticamente a garantire il benessere e la pace dei proprî sudditi. Ma essi si illusero sui consensi trovati al proprio ritorno sul trono. I popoli erano stanchi dell'oppressione napoleonica, non delle nuove forme di vita introdotte durante quel periodo; non volevano più sentir parlare di fiscalismo, di coscrizioni, di guerre, ma non volevano tornare al 1789. E le idee di libertà e di indipendenza avevano fatto grande progresso. Presto gli interessi materiali offesi dalla Restaurazione e le speranze calpestate, il ricordo delle grandi gesta recenti e delle stesse riforme del Settecento agiranno sugli animi. Si comincierà subito a parlare di libertà, di patria, di indipendenza, di dignità di vita, del fatale contrasto fra lo straniero che opprime e i cittadini oppressi, e il dissenso si accenderà di luce ideale e le cause immediate del disagio di molti diverranno il sostrato profondo dell'opposizione sempre più aspra e crescente verso l'Austria e i suoi vassalli italiani.

Le sette segrete raccolgono i malcontenti; ma, se democrazia e costituzione, libertà e indipendenza appaiono gli scopi generali delle varie forme di carboneria, diversi, in pratica, si rivelano nei singoli Stati i programmi particolari, oscillanti tra repubblica e monarchia, tra l'unitarismo della « Costituzione latina », letta a

Bologna in casa Hercolani nel '17, e il federalismo del « Patto d'Ausonia ». E i varî nomi di Carbonari, Guelfi, Federati, Adelfi, Maestri Perfetti, Latinisti, Ermolaisti, Figli di Marte, Bersaglieri americani, Fratelli artisti, ecc. confessano disparità perniciosa di intenti, dispersione di forze, mancanza di organiche intese, come appare fin dai moti del biennio '20-'21.

La Carboneria napoletana s'era diffusa ampiamente in mezzo all'elemento militare insoddisfatto, ai possidenti, agli avvocati, gente tutta cui una costituzione simile a quella ultrademocratica di Spagna, che pochi conoscevano, pareva il toccasana mirabile per i guai di cui soffriva il paese dopo un quindicennio di guerre e di sconvolgimenti e una sicura garanzia contro possibili sorprese da parte dei Borboni, di cui si diffidava. Un moto, che si tramava da tempo, scoppia il 2 luglio 1820 a Nola. Il tricolore carbonaro è in breve lietamente accolto in tutta la parte continentale del Regno, e il 13 luglio il Re e il suo vicario giurano la costituzione di Spagna.

Rapido, ma effimero trionfo di un moto dal quale sono assenti i giovani: i suoi capi sono ancora gli uomini del periodo francese. La Carboneria napoletana non riesce a dare alcuna prova di reali capacità politiche e rivoluzionarie e mantiene il moto, troppo facilmente vittorioso, in un ristretto ambito regionalistico, opponendosi con la forza alle aspirazioni autonomistiche dei Siciliani, cercando di convincere l'Europa conservatrice, e perciò ostile, della propria buona volontà di non suscitare maggiori disordini, trascurando intese con altre parti d'Italia. Ma l'Austria, legata a Napoli dalle clausole segrete del trattato del gennaio 1815, non può consentire novità costituzionali in Italia e si adopera a vincere nel Congresso di Troppau (29 ottobre) le resistenze di Alessandro I all'idea di un intervento. Nel successivo Congresso di Lubiana, al quale andarono anche i rappresentanti dei principi italiani, Ferdinando I di Napoli, che vi si era recato « col consenso del Parlamento e ai termini della Costituzione », dichiarò di essere stato costretto a cedere con la forza e di ritenere nullo il proprio giuramento. Quindi accolse di buon grado l'intervento affidato dalle Potenze all'Austria, la quale, giovandosi della disorganizzazione del governo napoletano, impegnato a lottare contro i Siciliani, batte a Rieti e ad Antrodoco le milizie dell'avventuroso Pepe e del Carrascosa e fa occupare Napoli il 24 marzo 1821. La nobile protesta di Giuseppe Poerio non impedirà che il popolo, specie quello delle campagne, rimasto estraneo a questo movimento della borghesia colta e dell'esercito, facesse, due mesi dopo, festose accoglienze al Re che tornava.

A Napoli non si seppe guardare al di là delle frontiere e delle aspirazioni a riforme interne. In Piemonte il più vivo sentimento nazionale della dinastia e della classe colta dette un altro aspetto al moto del '21. Il programma dei « Federati » piemontesi non poteva non tener conto dell'antica rivalità con l'Austria e delle antiche aspirazioni dei Savoia di conquista della Lombardia e di altre terre del Settentrione italiano, riaffermate di recente nel '14, nel '17, nel '18, fino a sognare un Regno dell'Alta Italia con l'aiuto russo. Quindi, oltre agli ordinamenti costituzionali si volevano la guerra all'Austria, l'ingrandimento del Regno, la federazione italiana. E frequenti erano stati i contatti tra i liberali piemontesi e quelli d'oltre Ticino, gli uni e gli altri

convinti di potersi giovare del sentimento antiaustriaco della dinastia, che, in cambio dell'allargamento del Regno avrebbe dovuto concedere una costituzione. La missione storica del Piemonte era intesa dai capi del movimento, quale Santorre di Santarosa, il cui patriottismo si riallacciava alla tradizione prerivoluzionaria. A Milano e a Torino si contava molto sul designato principe ereditario, Carlo Alberto, che col Capponi « parlava dell'Italia, del mandar via i Tedeschi, e di altre simili cose ». Il Giordani, nel '18, affermava che « tutte le speranze d'Italia sono in questo principe », il quale due anni dopo era salutato da Ludovico di Breme come « il Messia di Carignano ».

Ma al momento dell'azione le speranze poste in Carlo Alberto ebbero un grave colpo, gli accordi presi con gli amici lombardi si rivelarono insufficienti. Il moto scoppia ugualmente a Fossano, ad Alessandria (9-10 marzo), nella cittadella di Torino. La Giunta provvisoria di Alessandria proclama la costituzione di Spagna e auspica un regno d'Italia; a Pinerôlo il Santarosa leva il grido di « guerra all'Austria ». Il re Vittorio Emanuele I, che non vuole nè dare la costituzione, nè ricorrere alla violenza, abdica in favore di Carlo Felice. Momentaneo reggente, Carlo Alberto, costretto dalle pressioni liberali e dalla necessità, concede la costituzione di Spagna, con riserva dell'approvazione del nuovo re, Carlo Felice. Ma la confusione e l'ambiguità della situazione sono accresciute dalla debolezza della reggenza e dall'indisciplina che scompaginava l'esercito; il movimento rivoluzionario non penetra nelle masse e la guerra all'Austria resta un pio desiderio. Da Modena Carlo Felice disapprova ogni mutamento, minaccia sanzioni, si appella alla fedeltà dei sudditi e al soccorso degli « augusti alleati », e ingiunge a Carlo Alberto di recarsi a Novara in mezzo alla guarnigione rimasta fedele.

Il moto, da cui il popolo resta assente e al quale Genova, Nizza e Savoia sono apertamente contrarie, è condannato. Le Potenze a Lubiana decidono di intervenire. Mentre il Santarosa, anticipando il Mazzini della « Lettera a Carlo Alberto », promette: « la terra lombarda divorerà al nostro primo apparire i suoi nemici », la Lombardia non si muove e i 4000 soldati della rivoluzione sono vinti a Novara dal piemontese La Tour e dall'austriaco Bubna (8 aprile 1821).

Qualche agitazione, ma scarsa, in altre parti d'Italia. Di qualche significato il largo programma di «Stati uniti italiani» col quale Vincenzo Pannelli aveva cercato di far insorgere la pontificia Ascoli.

La Lombardia ed il Veneto non dànno segni di rivolta, tuttavia l'Austria riesce ugualmente a metter le mani sui settarî e a sconvolgerne le fila. Ma i processi del '20-22 e il lungo martirio dello Spielberg, che affratellò un Confalonieri, un Pellico, un Maroncelli, un Canova, un Ressi, un Rezia, un Pallavicino, un Borsieri, non cancellarono nei Lombardi e nei Veneti il sentimento nazionale e il desiderio di conseguire i mutamenti sognati. Nè gli altri governi, fatti più invisi agli Italiani dalla tutela straniera, ottennero migliori risultati. Se la cristiana rassegnazione del Pellico, il mite evangelista delle *Mie Prigioni* (1832), fu fatale all'Austria più d'una battaglia perduta, il sacrificio degli esuli piemontesi del Ventuno educherà Mazzini. E nelle carceri e negli esilî Italiani d'ogni regione si votarono al raggiungimento dell'ideale per cui essi stessi e i loro fratelli avevano combattuto e sofferto. L'amore

per la libertà della propria patria s'associa — trasformazione del cosmopolitismo del Settecento — all'amore per le altrui patrie: Santarosa muore per la Grecia, altri prenderanno le armi e morranno per la Spagna e per la Polonia. Tale solidarietà nel patriottismo, che anticipa la Santa Alleanza dei popoli auspicata dal Mazzini, è la risposta alla Santa Alleanza dell'assolutismo. Sembra quasi che con questa più vasta presa di contatto tra i liberali d'ogni paese si voglia fare ammenda della ristretta visione e dei mancati accordi tra i liberali d'Italia. In ogni caso, anche per questa via il problema italiano vien conosciuto in Europa.

In patria, intanto, accanto al movimento settario si svolge un notevole indirizzo liberale moderato, che in giornali letterari e in riviste scientifiche propugna pratiche riforme, concessioni economiche, miglioramenti amministrativi e, riallacciando le dottrine del romanticismo alla tradizione italiana del secolo XVIII, mira a educare e trasformare, non a distruggere. Più tardi la corrente sorta da questo indirizzo raccoglierà i delusi delle rivolte e delle congiure e li avvierà a nuove soluzioni. Agli azzurri fogli del *Conciliatore,* che, dal settembre 1818, erano stati per tredici mesi la bandiera del romanticismo e del patriottismo lombardo, contro il classicismo conservatore della *Biblioteca italiana,* e l'organo di contatto con la cultura liberale europea, terranno dietro, a Firenze, l'*Antologia* del Vieusseux, la cui opera era integrata dal Gabinetto di lettura, e a Livorno il Gabinetto del Doveri e più tardi l'*Indicatore livornese.* Per merito del Vieusseux, che nel '22 progettava soluzioni federali, e dei suoi imitatori il fior fiore dell'ingegno e della cultura toscana collaborava con scrittori d'ogni parte d'Italia, allacciando amicizie e intese feconde, affrontando insieme sotto la specie della letteratura e della cultura i problemi concreti della vita italiana.

Il decennio seguìto allo scacco dei moti del '20 e del '21 e le dure reazioni che lo solcano non scuotono le fede dei patrioti italiani, che vedono fallire la rivoluzione spagnuola, ma trionfare la greca e l'americana. E come già nel Venti un moto straniero, quello di Spagna, aveva dato l'avvio alla rivoluzione, così dieci anni dopo un altro moto straniero susciterà quello italiano. La rivoluzione di luglio e l'avvento di Luigi Filippo sul trono di Francia eccita grandi speranze. La Francia delle « tre gloriose », la Francia del « patriarca » La Fayette non verrà meno all'appello dei liberali italiani, che hanno a Parigi un loro « Comitato di emancipazione italiana », legato al « Comitato cosmopolita » degli emigrati europei. Se l'Italia si muoverà, la Francia interverrà o, per lo meno, sosterrà contro l'Austria il principio del « non intervento », la grande Fata Morgana del 1831. Accanto a questa illusione, come già nel Ventuno piemontese, quella di un possibile accordo con un principe italiano, l'ambizioso Francesco IV di Modena e, per alcuni, l'altra dell'intesa con i Napoleonidi. Ma, alla prova dei fatti, Luigi Filippo si ricordò solo degli interessi francesi, i Napoleonidi furono tolti di mezzo e Francesco IV, i cui rapporti con i congiurati non sono stati ancora chiariti, abbandonò questi al proprio destino.

Secondo gli accordi tra i liberali, Bologna, Modena e Parma dovevano insorgere la notte dal 5 al 6 febbraio 1831. Ma già la sera del 3 il duca di Modena precorre gli eventi nella sua città e si impadronisce del Menotti. Scoppia ugual-

mente il moto nello Stato Pontificio (dove il 26 febbraio si costituirà a Bologna un Governo delle provincie unite italiane), togliendo al Papa tutto il territorio fino a Civita Castellana. E Modena si sottrae al suo duca e Parma fa fuggire l'arciduchessa Maria Luisa, la madre dell'*Aiglon* napoleonico, al quale invano avevano guardato alcuni patrioti come al sovrano futuro.

Ma il troppo rapido trionfo della rivoluzione male copre la scarsa intesa delle varie provincie insorte, la mancanza di un programma definito, la ingenuità delle speranze, la incapacità organizzativa dei patrioti. Ancora una volta un moto di origini e di caratteristiche settarie dimostrava la propria insufficienza a risolvere la situazione italiana. Il nuovo Papa Gregorio XVI, Francesco IV e Maria Luisa si appellavano all'Austria, che entro il marzo riconduceva l'ordine ovunque e i legittimi sovrani a Modena e a Parma. In luogo del sognato soccorso francese, si avrà la conferenza degli ambasciatori a Roma e quel loro *Memorandum* riformistico del 10 maggio 1831, che il Papa non applicherà e suggerirà più tardi idee ai ribelli di Rimini e a Pio IX.

Nuovi tumulti scuotono le Legazioni pontificie nel '32, provocando nuovo intervento austriaco, controbilanciato questa volta dall'occupazione francese di Ancona (22-23 febbraio 1832). Alle altre Potenze dispiacque questa duplice presenza straniera e si fecero pressioni perchè Austria e Francia si accordassero. Coi patti del 16 aprile i due governi si impegnarono a lasciare contemporaneamente Ancona e Bologna, ma dovettero passare sei anni prima che il vacillante soglio papale fosse liberato dagli armati puntelli stranieri.

In un certo senso, pur con tutte le sue deficienze di preparazione e le sue ingenuità, il moto del '31 segna un progresso su quelli precedenti. Più vasto fu il teatro d'azione, più larga la partecipazione delle varie classi (accanto ai borghesi gli artigiani, accanto ai militari di origine napoleonica gli studenti), più significative le direttive seguite e i principî affermati, più vive le preoccupazioni per riforme economiche, sociali, legislative. La terza dichiarazione di decadenza del potere temporale non era venuta per impulso straniero; nel programma menottiano era comparsa l'affermazione unitaria; la rivalità austro-francese aveva portato sempre più nel campo europeo il problema italiano. Sugli errori commessi, sulle illusioni svanite mediteranno i giovani della nuova generazione, che cercheranno di sottrarsi al fascino delle ideologie francesi, care ai loro padri, che avevano capitanato i moti e guidati gli effimeri governi del '31. Cade la fede nella Francia, egoisticamente borghese e sostanzialmente conservatrice in politica estera, s'accentua in senso sempre più antiaustriaco l'anelito all'indipendenza.

Molte le carcerazioni, gli esili e le esecuzioni anche questa volta. Dalle delusioni e dal tormento nasceranno le critiche di Mazzini all'azione settaria e il mutamento radicale dei metodi e dei programmi.

Le sette segrete per la sanguinosa inutilità dei loro tentativi, per lo scadimento dei proprî adepti, per i difetti e le leggerezze della propria azione avevano perduto il favore degli elementi migliori della borghesia e della gioventù liberale. Anche la fede nel soccorso e nell'intervento straniero, su cui tanto si era contato per le promesse avute, dopo i casi recenti

era rimasta scossa, e si cominciava a comprendere che le altre nazioni, prodighe di incoraggiamenti e di affidamenti, in pratica non si preoccupavano che dei proprî interessi e delle proprie necessità. Più di due secoli prima non aveva già pronunciato la condanna delle illusioni esterofile un saggio e valoroso principe sabaudo, Carlo Emanuele I? « L'amicizia di questi forestieri non è procurata da loro per bene nostro, ma solo per levarci quanto possediamo e per obbligarci di servire ai loro fini, per poter tanto più facilmente assoggettarci tutti ».

E all'azione settaria toglieva anche fautori il convincimento di molti che fosse vano parlare di indipendenza, se prima questa non fosse raggiunta nel campo spirituale, e che l'Italia nuova non potesse formarsi politicamente se non quando si fosse plasmata una chiara coscienza italiana. E questo non poteva accadere se non attraverso una profonda opera di educazione nazionale. L'azione delle sette era nata dalla cultura e dalle ideologie rivoluzionarie di Francia; il ridestarsi della tradizione storica italiana e il rafforzarsi del sentimento religioso, in antitesi proprio a quella cultura e a quelle ideologie, giovavano ad affrancare la coscienza nazionale da miti e preconcetti che le erano estranei e a conseguire la invocata indipendenza spirituale. La opposizione al materialismo e la fede in superiori principî ideali caratterizzano questa nuova fase del problema italiano. Da Vico, attraverso Cuoco e Foscolo, discende Mazzini.

Anima religiosa e ardente (« il pensiero religioso » scriverà nel '35 « è la respirazione dell'umanità »), animato da una fede profonda nel progresso umano e convinto che le nazioni hanno, come gli uomini, una missione da compiere, l'instaurazione della legge dell'umanità, che è la legge divina, contro lo spirito materialistico della rivoluzione francese Mazzini pone l'idea della « legge » e del « dovere » e vuole che gli uomini operino non nell'interesse dei singoli, ma in quello della nazione, sentita non come semplice fenomeno geografico o linguistico, ma come creazione continua della coscienza e della volontà dei cittadini. Il fine ultimo dei popoli è la creazione di un patto comune di fratellanza, una « associazione generale governata da una legge per tutti, da un Dio per tutti ». Questi altissimi fini religiosi e sociali (« vogliamo non solamente l'emancipazione d'un popolo e per suo mezzo l'altrui, ma l'emancipazione dei popoli ») debbono convincere il popolo italiano che la rivoluzione nazionale mirante a « restituire l'Italia in nazione di liberi ed eguali, una, indipendente, sovrana » rispondeva al suo interesse. L'appoggio del popolo gli appare necessario, indispensabile, perchè i principi e le classi più elevate si sono rivelati, alla prova dei fatti, inferiori ai compiti e alle speranze. Né è da contare sull'aiuto straniero. Di qui la necessità della educazione popolare come preparazione all'insurrezione. Ma anche questa doveva realizzarsi in modo che ne risultasse un principio d'educazione nazionale. Convinto che a fondare una nazionalità era necessaria la coscienza di essa e che questa non poteva aversi se l'insurrezione trionfava per aiuto straniero, Mazzini dichiara la *Giovine Italia* (1831) pronta a giovarsi degli eventi stranieri, ma non a farne dipendere l'ora e il carattere dell'insurrezione. L'Italia deve aver fede in se stessa. Quanto alla forma di governo, la tradizione e la ragione, asseriva, dettavano alla nuova associazione il programma repubblicano.

Ma prima era necessario conseguire l'unità, perchè senza di essa non vi è nazione, nè forza per operare. E, aveva detto, « noi vogliamo non solamente pensare, ma agire ». Il particolarismo regionale e il particolarismo classista dei precedenti tentativi (Mazzini sentirà profondamente il problema sociale) sono superati dalla *Giovine Italia,* che, a differenza delle altre società rivoluzionarie, intendeva scendere in mezzo al popolo per educarlo e convincerlo con la propaganda e con l'esempio costante perchè al momento opportuno insorgesse tutto contro la signoria forestiera e domestica per propria virtù e non per mendicato aiuto straniero. E l'azione della *Giovine Italia,* eroica per la tenacia e per l'ardore, raccolse il fiore dei patrioti italiani e contribuì potentemente a trasformare in credo nazionale l'aspirazione alla unità e alla indipendenza. I moti insurrezionali mazziniani, dai piemontesi-savoiardi del '33-'34 a quelli romagnoli-meridionali del '43-'44, si infransero contro le forze dell'Austria e dei varî governi italiani, ma l'insegnamento mazziniano pervase di sè tutta la vita italiana, esercitando un'influenza morale che superò i confini della patria.

Mazzini intese chiaramente la necessità di una connessione tra il rinnovamento italiano e quello europeo: di qui la *Jeune Suisse* e le consorelle, di qui la *Giovine Europa* (1834), base della Santa Alleanza dei popoli.

Anche se la prima grande crisi del mazzinianesimo si produce subito dopo lo scacco della spedizione di Savoia (1834) e i risultati dei nuovi sistemi non dànno risultati pratici, l'Austria e i governi italiani sentono come la nuova minaccia sia diversa e più pericolosa delle antiche. L'attività gigantesca di Mazzini da Londra, il sacrificio eroico di questi nuovi credenti, che culmina nell'eccidio dei Bandiera (1844), appaiono preoccupanti segni di una incoercibile volontà nazionale che non si piega. Dopo la catastrofe dei Bandiera, Mazzini scriveva, nel luglio '44: « Noi siamo una bandiera: e questa bandiera deve stare eretta per noi, finchè s'impianti sulla nostra sepoltura ». Il cardinal legato di Ravenna par quasi rispondergli quando, nell'agosto, afferma: « la causa dell'altare e del trono trovasi condotta a termini veramente deplorevoli ».

Come dopo il fallimento dei moti del '31, l'esito sfortunato dei molti tentativi mazziniani scemava nei più la fiducia nelle cospirazioni e nelle insurrezioni. Pareva a questi che al « profeta Mazzini » si potessero rimproverare gli stessi difetti di impreparazione e di coordinazione che avevano caratterizzata l'opera delle altre sette. Per riuscire, sostenevano tali critici, occorreva appoggiarsi alle forze vive del paese, rinunciare alle cospirazioni, attenersi risolutamente al programma della propaganda aperta di fini realizzabili. E il moto romagnolo del '45 risente, in un certo senso, di queste nuove aspirazioni, perchè i ribelli di Rimini non si proporranno tanto uno scopo insurrezionale e distruttivo, quanto l'attuazione di un programma moderato di riforme, arieggiante il *Memorandum* delle Potenze del Trentuno.

Il numero grande delle vittime cadute e l'apparente inutilità del sacrificio, da un canto, il forte sentimento cattolico e l'attaccamento monarchico, dall'altro, favorivano la tendenza riformistica. Codici, consigli comunali e provinciali, Consulta di Stato, libertà di stampa, guardia civica e licenziamento di mercenarî stranieri, avevano chiesto gli insorti di

Rimini, come inizio « di tutti quei miglioramenti sociali che erano reclamati dallo spirito del secolo, ad esempio di tutti i governi civili d'Europa ». E codici e riforme chiedono ormai gli elementi più illuminati della borghesia colta, interessati ai mutamenti che stanno attuando nei loro Stati Carlo Alberto e Ferdinando II e convinti di poter ravvivare le idee e le iniziative che l'avvento della rivoluzione francese aveva troncato. Lo sviluppo della cultura e la diffusione degli ideali nazionali favoriscono l'affermazione delle tendenze liberali moderate, le quali mirano ad accordare, ad armonizzare quanto è ancora utilizzabile del regime esistente con le esigenze del progresso. Le temperate critiche agli istituti civici e agli ordinamenti statali, le proposte di mutamenti e di miglioramenti graduali, la riconosciuta necessità di affrontare i grandi problemi che il rinnovamento della economia e della politica mondiale pongono in primo piano, costituiscono lo sfondo e la base delle nuove richieste. Una operosità comune allaccia gli scrittori d'ogni parte d'Italia, che, studiando gli stessi problemi e chiedendo le stesse innovazioni, invadono il terreno politico e servono più o meno apertamente la causa nazionale. Come accade per quella lega doganale, che molti invocano intorno al 1840 e appare suggerita dalla sostanziale unità degli interessi, dalla importanza commerciale della penisola e dall'esempio della Svizzera e della Germania. L'unione doganale è sentita, più o meno consciamente, come un primo passo verso l'unione politica, per il problema della presenza dell'Austria in Italia. Unione che dovrebbe soddisfare le necessità o le aspirazioni degli Italiani senza ledere i diritti dei sovrani singoli.

Un vasto movimento letterario e culturale, che ha manifestazioni ufficiali nei Congressi degli scienziati che si svolgono dal '39 al '46, contribuisce a ribadire il concetto dell'unità storica, geografica, politica della patria italiana, a confermare i caratteri della nazionalità, a promuovere feconde intese e utili riforme. Il Gioberti, che nel '40 affermava: « Creare una scuola di libertà temperata, morale, religiosa, italiana, una scuola di civiltà tanto aliena dal sentire dei demagoghi quanto da quello dei despoti, mi pare il solo modo di giovare all'Italia », fornisce la nuova soluzione del problema politico. *Il Primato morale e civile degli Italiani* (1843) nega contro Mazzini l'unità assoluta (« il supporre che l'Italia, divisa com'è da tanti secoli, possa pacificamente ridursi sotto il potere di uno solo, è una demenza »), ma ammette, quasi riprendendo il Genovesi, quella relativa, la federale. E, ricollegandosi al vasto movimento neocattolico che mira in Europa a riscattare il Papato dalle vecchie accuse, a conciliare il patriottismo con la fede, trova nell'idea universale di Roma cattolica il cemento all'unione, nel Papa il capo e il tutore della « confederazione pacifica e perpetua dei principi italiani », nel Re di Sardegna (già il Santarosa l'aveva pensato e il Mamiani andava ora ripetendo) il più sicuro guardiano a far « riverire dai suoi potenti vicini la comune indipendenza d'Italia ».

Grande l'influsso del *Primato,* altissima espressione dell'ideologia moderata apparsa in un momento di crisi e di rinnovamento della vita italiana. Cesare Balbo ne accetta nelle *Speranze d'Italia* (1844) il concetto federale, la cui proposta « più che un evento letterario, è un fatto nazionale », ma diffida della presidenza papale e dell'idea di quel « terzo gran primato d'Italia » sognato dal Gio-

berti. Niente particolari e niente ritorni al Medioevo. « Se Dio voglia, se mai venga il gran dì della Confederazione, i confederati pongano essi patti, limiti e presidente ». La tradizione politica piemontese e i ricordi Ventuno pongono al Balbo come problema essenziale un altro, quello dell'indipendenza, perchè « l'ostacolo unico, ma gravissimo a qualunque confederazione italiana è quella signoria straniera... ». E finchè questa duri « non è possibile niuna confederazione, niun ordinamento, niun equilibrio italiano ». E, sentendo meglio del Gioberti il problema italiano come problema europeo, afferma che solo l'*inorientamento* austriaco potrà offrire l'occasione sperata all'indipendenza.

Nel libro del Balbo non è solo enunciato un programma di politica estera (che per qualche rispetto si sarebbe potuta chiamare politica estera piemontese, tanto era esplicito l'appello a Carlo Alberto, tanto era chiaro che il Regno sardo avrebbe ricavato i maggiori vantaggi), ma si mira ad un più profondo miglioramento della nazione italiana. Se, diverso da Mazzini e da Gioberti, non crede nè a « missioni », nè a « primati », sente però vivamente la necessità della trasformazione morale dei suoi concittadini.

Un problema morale come base di quello politico è implicito anche nei *Pensieri sull'Italia di un anonimo lombardo,* di Luigi Torelli (1846) e nel saggio *Della nazionalità italiana,* di Giacomo Durando, nei quali la soluzione federale s'accompagna a idee di larghe riforme pratiche ed a proposte radicali di mutamenti territoriali. Torelli invoca mezzi legali e vie lecite, ma, soprattutto, sente che « l'esito della nostra impresa sta tutto quanto nell'energia del sentimento nazionale... Quando saremo Italiani nel cuore e nella mente, il giorno della nostra redenzione sarà allora vicino »; Durando accusa Mazzini, Tommaseo, Gioberti di « far rinverdire il presente cogli stillicidi del passato » e chiede « tregua adunque: pace; rinsanguarsi nella calma di una resistenza legale; svolgere fra noi que' pochi semi di virtù che restano, fino a condurli al grado di potenza operativa ».

Come il Torelli e il Durando, Massimo d'Azeglio crede ciecamente nella potenza dell'opinione pubblica e nelle forze morali. « Quando in una nazione tutti riconoscon giusta una cosa e la vogliono, la cosa è fatta: ed in Italia il lavoro più importante per la nostra rigenerazione si può far colle mani in tasca », sostiene nel libretto *Degli ultimi casi di Romagna* (1846), uno dei più significativi documenti del liberalismo moderato, che è solo fino a un certo punto neoguelfismo. Alieno da cospirazioni e da congiure, contrario a programmi troppo idealmente vasti, d'Azeglio si restringe ad un problema preciso, determinato, concreto, quello delle riforme a Roma. Ma è tale l'efficacia di quella prosa materiata di sostanza, che l'opuscolo azegliano s'impone in breve all'opinione pubblica italiana, convinta che il suo autore ha ragione quando afferma: « che il principe di suo proprio moto ed autorità, e per ispirazione divina se vogliamo, chè non cerco briga sulla parola, decida una volta quali siano i suoi voleri, li traduca in altrettante leggi, le promulghi, e dica ai suoi sudditi: dal maggiore all'ultimo tutti le dovete ubbidire ».

Lo spirito del programma di riforme per Roma pervade tutta l'azione moderata: l'Azeglio diventa il teorico più seguìto dei riformisti italiani, ai quali darà l'anno dopo le tavole della legge con la

Proposta di programma per l'opinione nazionale.

L'avvento al trono pontificio di Pio IX (16 giugno 1846) sembra realizzare i voti e le aspirazioni del liberalismo moderato. La folla saluta in lui il Papa del *Primato* e degli *Ultimi casi*, sebbene, in realtà, Pio IX non fosse che un pio sacerdote, pervaso di profondo zelo religioso, amante dei proprî sudditi e conscio delle tristi condizioni nelle quali versavano. Si era reso conto della necessità di un serio riordinamento, della eliminazione degli abusi deplorati, di una pacificazione durevole dei cuori: non era, tuttavia, un neoguelfo, come in quei giorni fu salutato. E questa fama improvvisa darà vita per un biennio al « mito » di Pio IX e alimenterà quello che sarà chiamato « l'idillio italo-papale ». L'amnistia concessa all'indomani dell'elezione e le riforme del '47 furono, in ogni modo, decisive per la vita italiana. Da ogni parte si guardava al Papa, cui Mazzini si rivolgeva per invitarlo a unificare l'Italia, ammonendolo: « sta nelle mani vostre il poter fare che questi due termini « Dio e popolo », troppo spesso e fatalmente disgiunti, sorgano a un tratto in bella e santa armonia, a dirigere le sorti delle Nazioni ». Presto il grido di « Viva Pio IX », parola d'ordine e segno di raccolta di quanti invocavano riforme, assunse un carattere più schiettamente nazionale e antiaustriaco. Vienna raccolse la sfida e fece occupare la pontificia Ferrara (13 agosto 1847). Fu atto grave di conseguenze, che accentuò il fermento liberale e patriottico di quei giorni, in cui risuonò l'altro vecchio grido papale di « Fuori i barbari! ». Le proteste di Pio IX e le manifestazioni popolari ricevono rilievo dalle dichiarazioni di Carlo Alberto, che sembra assumere accanto al capo ideale della sognata confederazione italiana la parte assegnatagli dal Gioberti e dal Balbo. E dalla lontana America un esule popolano, Giuseppe Garibaldi, offre la propria spada e un nome attorno al quale è già un'aureola di gloria. « Duecentomila uomini, duecento cannoni, un gran Principe... e la risoluzione energica di non deporre le armi finchè da tutta l'Italia fosse lo straniero cacciato », invocava in quei giorni Ilarione Petitti di Roreto, mentre Carlo Alberto congedava ministri reazionarî e s'affrettava a riforme, che s'inquadravano tra quelle romane e toscane. A Firenze e a Roma un gruppo albertista, se non un vero e proprio partito, cominciava a farsi notare. Pio IX, Carlo Alberto, Leopoldo II, da un lato; dall'altro l'Austria e Ferdinando II: il grido che nel novembre Nino Bixio aveva avventato in Genova al Re di Sardegna: « Sire, passate il Ticino, e saremo con voi », pareva divenuto il grido della nazione.

Fuori d'Italia, intanto, s'addensavano nubi di tempesta sulla Francia e sull'Austria. Che i tempi fossero maturi sentiva Mazzini nel salutare l'alba del '48: « L'orizzonte si leva fosco quest'anno. È meglio così: solamente mi dorrebbe che l'Austria assalisse oggi: vorrei sostasse per un quattro mesi ancora: poi, operasse a sua posta ». Ma non c'erano quattro mesi di tempo. I tumulti del 3 gennaio a Milano, che contro « l'Austria assassina » dettavano all'Azeglio gli infuocati *Lutti di Lombardia*, in cui il moderato aristocratico piemontese pareva scrivere con la penna di Mazzini, eran seguìti dalla rivoluzione di Palermo (12 gennaio), che, quando il conflitto austro-italiano appare imminente, capovolge la situazione. Il 29 gennaio, inaspettatamente, il Borbone promette una costituzione, che sarà data il 10 febbraio, strappando

l'iniziativa agli altri principi. S'affretta il 17 febbraio a pubblicare il suo statuto Leopoldo II, cui tengon dietro il piemontese del 4 marzo e, dieci giorni dopo, quello papale.

In un mese le aspirazioni costituzionali dei liberali sono realizzate. L'allocuzione pontificia del 10 febbraio (della quale si ricordò solo l'invocazione famosa: « benedite, gran Dio, l'Italia », dimenticando l'accenno ai « duecento milioni di fratelli d'ogni nazione e d'ogni lingua ») sembra preludere alle realizzazioni nazionali, che, dopo la rivolta di Vienna e la fuga del Metternich, sono annunciate dalla insurrezione di Venezia e dalla epopea delle Cinque giornate (18-22 marzo). L'ebbrezza della vittoria porta con sè un'ingenua svalutazione del nemico e fa dimenticare i 40.000 uomini intatti del Radetzky oltre il Mincio: la guerra è finita, comincia la caccia... La profezia mazziniana del '45 sembra ai più già compiuta: « Com'è vero ch'io scrivo queste parole, prima che il secolo si conchiuda, i protocolli del trattato di Vienna serviranno a ravvolgere, forse sulla via di quella città, le cartucce dei soldati italiani ». Tutto quello « ch'era esagerazione, sogno, utopia ieri, oggi è previdenza, è sapienza », scrive Giovanni ad Agostino Ruffini. « Guerra all'Austria », echeggia sulle piazze; « Dio e popolo », invocano i mazziniani; « L'Italia farà da sè », promette Carlo Alberto. Ma la concordia non durerà molto. L'ora suprema, « l'ora delle forti deliberazioni, l'ora dalla quale dipendono i fati degli imperi, le sorti dei popoli », come scriveva il Cavour il 23 marzo nel *Risorgimento*, suonava: Carlo Alberto gettava oltre il Ticino la propria fortuna, mettendosi a capo della « guerra santa » e accettando il tricolore. Grande entusiasmo in Italia per la guerra, che si combatteva con le sole forze nazionali, regolari e volontarie, senza alcun accordo con potenze straniere (la seconda repubblica francese, in cui confidavano i democratici, era sospetta di mire espansionistiche e di propaganda pericolosa al Re sardo), ma anche senza alcuna seria intesa tra gli stessi Stati italiani. E la momentanea e apparente concordia svanirà presto di fronte alle preoccupazioni dei singoli governi e ai preconcetti ideologici. Se in Carlo Alberto, erede e interprete delle secolari aspirazioni sabaude sulla Lombardia e desideroso di una vittoria nazionale sugli Austriaci, la guerra suscitava speranze di vantaggi e benefici, agli altri principi essa non poteva apparire che sotto la specie di un immancabile rafforzamento di Casa Savoia, che dall'ampia base di un forte regno dell'Alta Italia sarebbe stata fatalmente condotta all'egemonia su tutta la penisola. E la sconfitta dell'Austria sarebbe stata, in realtà, la loro sconfitta.

Questo pensavano i principi, mentre tra le varie fazioni liberali s'accendevano contrasti sui temi soliti della monarchia e della repubblica, della costituente e della confederazione, e preoccupazioni regionalistiche, gelosie municipali, divergenze dottrinarie rendevano difficile l'auspicata fusione delle terre liberate col Piemonte.

Fallivano così i negoziati per la lega; Pio IX vibrava un colpo mortale alle superstiti speranze neoguelfe con l'allocuzione del 29 aprile, con la quale rinunciava alla parte sin qui più o meno consciamente assunta di animatore del moto nazionale italiano; il Borbone, cogliendo il pretesto degli avvenimenti napoletani del 15 maggio, richiamava le sue truppe. Nel momento della maggior necessità Carlo Alberto resta solo a sostenere la

lotta, avendo a combattere contro difficoltà interne e antipatie internazionali (contro le quali prenderà la penna il Cavour sul *Risorgimento* del 16 maggio).

Il Regno dell'Alta Italia, cui era possibile pensare dopo Goito, svaniva come un sogno dopo la ripresa offensiva del Radetzky. Dalla Sicilia si guarda al Piemonte e si offre la corona dell'isola al secondogenito di Carlo Alberto. Ma il Re sardo mal sa destreggiarsi tra la crisi interna, le ansie della guerra e le circostanze troppo nuove e diverse. Come non sa accordare i suoi fedeli Piemontesi col programma nazionale e liberale del Casati, non riesce a dominare le vicende guerresche. Vittorioso a Goito, si fa fermare a Verona e viene battuto a Custoza (23-25 luglio) e sotto le mura di Milano (3 agosto). Il Casati avrebbe voluto volentieri l'intervento francese, di cui Carlo Alberto non si fidava: liquida perciò il ministero e fa concludere un armistizio con il Radetzky al generale Di Salasco (9 agosto).

I democratici possono ora proclamare che la « guerra regia », come avevano preveduto, era fallita. Lo stesso Cavour si univa a chi invocava la ricerca delle responsabilità. « Non sono questi tempi di reticenze e di soverchi riguardi ».

Le vicende della guerra avevano avuto in tutta Italia ripercussioni dannose per la corrente liberale moderata. Se a Napoli Ferdinando II, preso dalla lotta contro i Siciliani, tornava all'assolutismo, negli altri Stati i democratici prendevano il potere. E il trapasso aveva in Roma una vittima in Pellegrino Rossi (15 novembre 1848).

La fuga del Papa a Gaeta apre in Roma la via alla Costituente e alla Repubblica (9 febbraio 1849), che Mazzini triumviro sogna centro di una « trasformazione religiosa, che darà, per la terza volta, unità morale all'Europa ». E nel proclama del 5 aprile il programma politico ideale della nuova repubblica s'accompagna ad una temperata formulazione sociale: « Non guerra di classi, non ostilità alle ricchezze acquistate, non violazioni improvvide o ingiuste di proprietà; ma tendenza continua al miglioramento materiale dei meno favoriti dalla fortuna ».

Anche da Firenze fuggiva il Granduca per Gaeta, Coblenza d'Italia, lasciando il potere al triumvirato democratico di Guerrazzi, Montanelli, Mazzoni. E democratico è a Torino il ministero Gioberti, che, però, si preoccupa di affermare l'egemonia piemontese in Italia e di controbattere l'influenza austriaca e insieme, per creare una barriera alla propaganda repubblicana, propone di ricondurre con armi piemontesi sui loro troni Papa e Granduca. Ma il Re, cui pure aveva fatto dire nel discorso della Corona del 1° febbraio che « la confederazione dei principi e dei popoli italiani è uno dei voti più cari al nostro cuore » (e qualche giorno dopo il deputato Cabella affermava: « i nostri confini sono all'Isonzo e non al Ticino »), non accettava e il Gioberti doveva dimettersi (26 febbraio).

Il fallimento della mediazione franco-inglese, l'illusione di una nuova insurrezione lombarda, il fermento parlamentare inducono la parte democratica piemontese a chiedere la ripresa della guerra. Il Re vuole, rompendo di nuovo le ostilità, strappare quest'arma ai democratici. Il 14 marzo il ministro Rattazzi annunzia alla Camera che è giunto « il giorno della riscossa ». Ma le ostilità, aperte il 20, si chiudono il 23 con la rotta di Novara. La guerra regia fallisce un'altra volta; il Re abdica e parte per

l'esilio; Vittorio Emanuele firma l'armistizio di Vignale, s'appoggia all'esercito e ai conservatori e fa domare dal Lamarmora la rivolta di Genova, mentre gli Austriaci occupano Firenze, Parma, Modena e schiacciano la resistenza armata dei Bresciani e dei Livornesi, e il Borbone piega quella della Sicilia. Riccardo Sineo tuonava in Parlamento: « Non vi è più libertà, nè indipendenza, nè ricchezza, nè prosperità materiale, non vi è più niente per un popolo che si è messo in balìa dello straniero ».

Ma Roma e Venezia, ultime paladine delle speranze e dei sogni del triennio, tenevano in piedi la bandiera della libertà nazionale. Austria e Francia, le rivali associate del '31, Spagna e Napoli intervengono in cattolica crociata per restaurare il Papa. L'Europa conservatrice (in Francia dominano ora i clerico-moderati) è con Pio IX; con Roma, baluardo dell'idea italiana, il fiore dei patrioti e i rappresentanti del liberalismo europeo. Nei due mesi di lotta essa diventa l'ara della passione nazionale. Manara, Pietramellara, Dandolo, Morosini, Masina, Daverio, Venezian, Mameli e cento altri confermavano col proprio olocausto il patto d'unione stretto ormai tra gli Italiani. Vinto, Mazzini vinceva. Come già nei primi tempi cristiani il sacrificio era seme di nuovi credenti.

La leggendaria anabasi garibaldina chiudeva la gesta romana, mentre a Venezia altre schiere di Italiani di tutta Italia e di generosi stranieri, sotto la dittatura del Manin, lottavano più per una affermazione ideale che per la speranza di salvare la libertà d'Italia. Blocco, bombardamento e colera domavano, il 22 agosto, la città che aveva voluto resistere all'Austriaco « ad ogni costo ».

Ora era, o sembrava, ben morta la libertà d'Italia. Ma il Manin partendo per l'esilio lanciava la parola della fede nella riscossa immancabile: « Nostra consolazione è pensare che una pace durevole non sta che nella giustizia; che male si edifica sull'abisso; che per le Nazioni il martirio è anche la redenzione ». Tutti i programmi sono, o appaiono, crollati, tutte le forze vinte. Travolto è il mito neoguelfo federale e pontificio, spenta è la speranza nell'accordo dei principi, ma anche il mito democratico della fede nel popolo non ha superato la prova, e se la guerra regia è finita con la duplice sconfitta, la guerra di popolo non ha dato che martiri. Gioberti, Mazzini e Balbo escono sconfitti dalla prova dei fatti. Ma non per questo piega l'animo dei patrioti: vie nuove se non le antiche condurranno alla mèta. Mentre Mazzini riprende a congiurare e scaglia contro l'Austria le cedole del prestito nazionale e la rivolta popolana del 6 febbraio 1853 a Milano e tenta intese con i patrioti d'altri paesi, Gioberti nel *Rinnovamento civile d'Italia* (1851) ricerca gli errori del triennio, ammonendo che il rinnovamento d'Italia deve essere una parte di quello europeo e delineando il programma concreto di un partito monarchico unitario. *Errata-corrige* del *Primato,* il *Rinnovamento* indica nel Piemonte il fulcro dell'unità italiana e in Roma il centro del futuro Stato unitario, nascente dal progressivo espandersi del Piemonte, che andava intanto acquistando vigore politico e nazionale.

Fu merito di Massimo d'Azeglio, che dal maggio '49 al novembre '52, resse il governo in Torino, se a poco per volta gli Italiani cessarono di diffidare del Piemonte e di Vittorio Emanuele II e si avvezzarono a guardarli come il baluardo della nazione. Fatta la pace con l'Au-

stria (6 agosto 1849), domata col proclama di Moncalieri l'opposizione democratica, l'Azeglio intraprese il compito di educare il Piemonte alla libertà, riconquistandogli il credito all'estero, assicurandogli la stima e la simpatia degli Italiani. Le leggi Siccardi, i trattati di commercic con le Potenze occidentali, le riforme legislative e finanziarie rassodavano le istituzioni in Piemonte, che, tre anni dopo Novara, aveva curato le sue ferite ed era pronto a riprendere il cammino interrotto. L'Azeglio logoro e stanco e turbato dalle conseguenze del « connubio » stretto dal Cavour col capo del Centro sinistro, Rattazzi, finiva col cedere il posto al suo dinamico collaboratore e rivale. E in cinque anni di gigantesco lavoro il Cavour completava l'opera dell'Azeglio, instaurava il regime parlamentare in Piemonte e riprendeva la lotta anticlericale (1853-1854). A questa il Re acconsentiva mal suo grado, scosso da scrupoli di coscienza e da pressioni di corte e familiari. Ma il galantomismo e il sano realismo del Sovrano, che respinse le dimissioni date dal Cavour in piena lotta, permisero di superare le difficoltà suscitate dalla presentazione delle nuove leggi antiecclesiastiche. Lo svecchiamento della legislazione piemontese e l'indebolimento dell'autorità della Corona di fronte a quella del Parlamento dovevano un giorno ricevere un premio. Il Re capiva e approvava le finalità lontane della politica del suo ministro. L'intervento del Piemonte in una grande questione europea, quella d'Oriente, e la bella prova data in Crimea dall'esercito sardo, provavano come, sei anni dopo Novara, fosse cresciuto il prestigio del piccolo Regno e qual conto si dovesse fare delle sue forze militari. Il Congresso di Parigi, in cui l'inglese Clarendon attaccava il Papa e il Borbone per il loro malgoverno e il Cavour metteva sul banco d'accusa la stessa Austria (8 aprile 1856), coronava la prima fase dell'opera del Conte. L'Italia usciva di tutela: davanti alla diplomazia europea uno Stato italiano agitava la questione italiana. Grande l'impressione in Europa, grandissimo l'entusiasmo in Italia per « colui che la difese a viso aperto ». Manin e Pallavicino, il dittatore di Venezia e il reduce dallo Spielberg, aderirono al programma monarchico unitario, che ebbe la sua concreta organizzazione nella Società Nazionale italiana, presieduta dal Pallavicino (vice-presidente Garibaldi, segretario Giuseppe La Farina).

Era il 1857, l'anno in cui usciva, postuma, l'opera di un esule della Repubblica Romana, Livio Mariani, che in questa sua *Italia possibile,* scartata la soluzione repubblicana, tornava a proporre quella federale con tre regni, dell'Alta Italia, Toscano-romano, Meridionale. Avverso al municipalismo e convinto della necessità di una separazione della Chiesa dallo Stato e d'una riforma religiosa, il Mariani è favorevole ai Savoia. Sono gli ultimi echi del riformismo del periodo '40-'46, aggiornati alla luce degli avvenimenti recenti, ma come tali destinati a non avere seguito pratico.

Fedele a se stesso, Mazzini, il cui prestigio è scosso dal sanguinoso epilogo del moto di Milano e dalle forche di Belfiore, vuol tentare un grande movimento che gli assicuri quell'iniziativa che sente minacciata dall'azione altrui e dalla crisi interna del suo partito. E sono così, tra 20 maggio e 1° giugno, i tragici fallimenti del moto di Genova, di quello di Livorno, della spedizione di Sapri, in cui cade Carlo Pisacane, il più significativo tra i precursori del socialismo italiano.

Le critiche a Mazzini (il « nuovo Maometto »), al suo misticismo dispotico e ai suoi metodi aumentano: molti abbandonano il capo; qualcuno si mette apertamente e ingenerosamente contro di lui. Tra questi Felice Orsini, che, dopo un'aspra polemica, sarà tragico protagonista di una disperata azione, l'attentato a Napoleone III (14 gennaio 1858), ultimo gesto del rivoluzionarismo settario.

La via ora è sgombra da tutti gli impacci per Cavour e per la soluzione monarchica. « Dio e popolo » era stato il grido d'una fede, il « Deus li volt » d'una Crociata nazionale; « Italia e Vittorio Emanuele » sarà la parola d'ordine della possibilità. Il bandierone murattiano, che coprirà con la sua ombra ingenui in buona fede e avventurieri della politica, e qualche nostalgia autonomista non faranno presa che su scarsa compagnia. Già Romagnosi aveva affermato che la salvezza d'Italia sarebbe stata « in un popolo retto da un forte e ben ordinato governo » e Santarosa aveva predetto che tale salvezza non sarebbe potuta venire che dai Savoia o dai Borboni, le due dinastie che fin dal Settecento si erano rivelate antagoniste. Ma la rivoluzione del 1848 aveva ferito a morte quella borbonica e il regno di Napoli. E ormai gli Italiani avevano bene appresa la lezione derivata dal fallimento delle grandi aspirazioni quarantottesche. Sull'aiuto degli altri paesi si poteva contare solo in quanto l'interesse dell'Italia avesse coinciso col loro. « Mazzini » ha scritto G. M. Trevelyan « poteva persuadere ognuno dei popoli a esigere la propria libertà ed indipendenza nazionale, ma non riusciva a persuaderli di far causa comune, o d'innalzarsi alla sua idea che le nazioni erano complementari l'una dell'altra ». Lo si vedeva chiaramente nell'atteggiamento inglese. « Mazzini », aggiunge lo stesso storico « il più nobile tra molti esuli riparati nella nostra isola, non riuscì per quanto facesse a persuader l'Inghilterra che fosse suo interesse, come prima potenza liberale, di combattere per la vittoria della libertà in Europa ». Ma l'interesse europeo per la questione italiana esisteva e si accresceva di giorno in giorno. Prima ancora della guerra di Crimea « Gladstone aveva cominciato il suo viaggio, attraverso l'orrore che provava per le prigioni napoletane, verso il liberalismo de' suoi ultimi anni ». Il colpo di Stato del « fosco figlio d'Ortensia » se, da un canto, aveva rincrudito ed esasperato passioni repubblicane e ideali tirannicidi, dall'altro, aveva persuaso molti che le necessità di una nuova Francia napoleonica dovessero portar questa a infrangere i trattati del '15 e a cercar nuova gloria militare sui campi già corsi dal cavallo del primo Bonaparte. Del quale, a riguardare i mal saldi Stati italiani, e più quello papale puntellato dalla duplice occupazione austro-francese, c'era da ricordarsi il detto famoso che « ci si può appoggiare sulle baionette, ma non già sedercisi sopra ».

E, insieme a questa coscienza dell'interesse europeo per l'Italia, i migliori tra gli Italiani, rimeditando Balbo e Gioberti, Azeglio e Mazzini, sentivano come i tre grandi concetti di libertà, indipendenza, unità non dovessero già intendersi come disgiunti e antitetici, ma anzi connessi e l'uno all'altro complementare. « Il termine necessario d'ogni rivoluzione è la transazione tra due principi », aveva ammonito durante la crisi quarantottesca l'Azeglio, per il quale « la più importante educazione politica d'ogni popolo è quella che insegna a rispettar la legge. Senza questo rispetto si può mutar for-

me di governo, trovar nuovi ordini, costituzioni perfette quanto si vuole; tutto sarà inutile: non si riuscirà che al disonore e all'anarchia ».

La necessità dell'educazione e insieme del buon esempio costituiva il credo della parte moderata. Ma anche la necessità dell'educazione aveva bandito e bandiva il Mazzini, pur essendo le finalità delle due educazioni così diverse. L'una e l'altra parte, però, sentivano vivissima questa esigenza morale, che è caratteristica di tutto il Risorgimento italiano e lo differenzia dagli altri moti europei.

Dall'attentato Orsini poteva venire gran male: ne uscì, invece, grandissimo bene, poichè l'appello rivolto dall'ardente Romagnolo dai piedi della ghigliottina all'imperatore dei Francesi (siano o non siano veri, come par più probabile, gli antichi impegni carbonari di quest'ultimo) valse ad attrarre di nuovo e ancor più l'attenzione e gli affetti di Napoleone III sull'Italia. E Cavour, che nel suo realismo saldava il legalismo moralistico dell'Azeglio alla passione rivoluzionaria del Mazzini, seppe giovarsi di questo stato d'animo. Di qui gli accordi di Plombières (20-21 luglio 1858) e la successiva alleanza del gennaio 1859. Alleanza difensiva e legata pertanto a particolari contingenze, ma dal genio di Cavour sapientemente sforzata sino a obbligare l'Austria a dichiarare la guerra, che doveva dagli accordi di Plombières, nei quali era ideata un'Italia federale sotto un'egemonia piemontese, una protezione papale e un patronato francese, far nascere il nuovo regno d'Italia. Rapida guerra e fulgide vittorie: dopo le prime di Montebello e di Palestro, quella francese di Magenta (4 giugno) apre la via di Milano, l'altra piemontese di San Martino e la nuova francese di Solferino (24 giugno) persuadono l'imperatore austriaco a chiedere un armistizio (Villafranca, 11 luglio 1859). Al quale inducevano Napoleone III preoccupazioni di politica interna francese e timori di complicazioni internazionali, non meno che la sorpresa di veder delineare il volto di un'Italia assai diversa da quella pattuita a Plombières. Svaniva l'idea di un regno dell'Alta Italia per i Savoia, dalle Alpi Marittime all'Isonzo, perchè il Veneto restava all'Austria, ma l'Italia Centrale, da Modena a Firenze, da Parma alle Legazioni, rovesciati i principi antichi, acclamava i rappresentanti del Re di Sardegna, che aveva saputo mettersi alla testa della rivoluzione nazionale. « Se noi altri principi di Casa Savoia » dirà nel '66 Vittorio Emanuele II al Cialdini « fossimo rimasti a casa quando i soldati si battevano, ci troveremmo dove sono i Borboni di Napoli ».

E il ritorno dei principi si rivelava impossibile e le assemblee costituenti dei varî paesi proclamavano la propria volontà di fusione col Regno subalpino (agosto 1859). Cavour s'era dimesso per non dover accettare i patti di Villafranca, quasi temendo definitivamente compromessa l'opera gigantesca cui aveva atteso per tanti anni. Ma il Re aveva avuto più chiara visione del prossimo avvenire. Chi avrebbe riportato sui troni i principi spodestati, una volta crollate le fortune austriache sui campi lombardi? La pace di Zurigo (10 novembre) era ineseguibile. L'Inghilterra, partigiana del non intervento, appoggiava moralmente il Piemonte; Napoleone III, che aveva rinunciato al compenso di Nizza e Savoia, pattuito a Plombières, essendo rimasta a mezzo l'impresa della liberazione dell'Italia settentrionale, lasciava intendere che per l'annessione dell'Italia cen-

trale avrebbe preteso di nuovo quel premio. Il Ministero Lamarmora-Rattazzi non aveva il coraggio di abbandonare terre italiane allo straniero; Cavour, tornato al potere il 16 gennaio 1860, sfidò l'impopolarità della cessione, l'ira magnanima di Garibaldi, il dolore del Re e, pensoso più dell'avvenire che del presente immediato, accettò per i plebisciti entusiastici dell'11-12 marzo, che aggiungevano alla corona di Vittorio Emanuele II Modena e Parma, Firenze e le Legazioni, il trattato franco-sardo del 24 marzo e i due insinceri plebisciti del 15 e del 22 aprile, che davano alla Francia la culla di Garibaldi e le tombe dei Savoia.

L'audace realismo dei moderati aveva assicurato l'iniziativa alla monarchia; lo spirito rivoluzionario doveva riprendere il sopravvento nella leggendaria spedizione dei Mille. Il Cinquantanove era stato « guerra regia », il Sessanta tornava ad essere « guerra di popolo ». Garibaldi, che nelle gesta della recente campagna di Lombardia aveva confermato le mirabili virtù di condottiero rivelate nel '49, veniva indotto all'impresa di Sicilia. L'isola fremente da anni contro il dispotismo spergiuro dei Borboni, cui aveva tentato di sottrarsi nel '48, e scossa dalla propaganda mazziniana e moderata, veniva additata come propizio terreno sia da chi anelava a ritogliere l'iniziativa alla monarchia, sia da chi pensava necessario il compimento dal mezzogiorno del moto cominciato nel settentrione. Congiure, rivolte e patiboli recenti avevano creata l'atmosfera necessaria. La notte dal 5 al 6 maggio 1860 Garibaldi, cedendo alle suggestioni del Crispi, del Bixio e del Bertani, s'imbarca a Quarto, l'11 scende a Marsala, il 15 infrange la resistenza borbonica a Calatafimi, il 27 entra a Palermo, dove il popolo s'unisce a lui in una lotta che gli assicurerà in pochi giorni il possesso pieno della città. Tutta l'isola insorge e Garibaldi, battuti di nuovo i Borbonici a Milazzo, passa lo stretto di Messina e il 20 agosto mette il piede sulla terra calabrese.

Cedendo alle pressioni aperte ed occulte della diplomazia europea, Vittorio Emanuele aveva ostensibilmente sconsigliato l'Eroe a non varcare lo Stretto, ma, contemporaneamente, lo aveva in segreto esortato a disubbidirgli. E con una marcia trionfale Garibaldi entrava in Napoli (7 settembre) all'indomani della fuga del giovine re Francesco II. La monarchia borbonica, che non aveva saputo intendere i tempi nuovi e i voti degli Italiani, crollava davanti alla rivoluzione unificatrice, pagando il fio degli errori e delle colpe antiche. I Borboni « erano condannati già per questo solo che dovevano contare sulla mera forza della polizia e delle armi e su quella (se tale può chiamarsi) della superstizione e della rozzezza ».

Ma la vittoria della rivoluzione appariva al Cavour pericolosa per i possibili effetti interni e internazionali. La mèta proclamata da Garibaldi era Roma, verso la quale lo spingeva Mazzini, e questo voleva dire il conflitto con la Francia, armata paladina dei resti del potere temporale; la conclusione garibaldina e popolare dell'impresa iniziata nel '59 significava un grave colpo al prestigio della monarchia, le cui vittorie recenti erano state ottenute con l'aiuto straniero. La spedizione regia nelle Marche e nell'Umbria, preceduta dalle dimostrazioni e dai tentativi insurrezionali della « Società Nazionale », spedizione alla quale il Cavour aveva ottenuto l'assenso napoleo-

nico, eliminerà il duplice pericolo. Garibaldi chiese al Re di affidargli il governo del Napoletano e di rinunciare al Cavour. Richieste impossibili, alle quali lo stesso Garibaldi patriotticamente seppe rinunciare, affrettando, non senza lotte con se stesso e con i suoi, i plebisciti per l'annessione del Mezzogiorno alla monarchia nazionale di Vittorio Emanuele (21-22 ottobre), preludio a quelli delle Marche e dell'Umbria, conquistate dalle truppe del Fanti (4-5 novembre). Il trionfo monarchico era suggellato dall'incontro di Teano (26 ottobre) tra il Re e il Dittatore, che di lì a pochi giorni tornava solo, semplice, modesto alla sua petrosa Caprera. Gli ultimi baluardi borbonici di Capua, Gaeta, Civitella del Tronto e Messina saranno abbattuti dalle truppe del Re sardo. La monarchia sabauda aveva vinto : la stessa proclamazione di Vittorio Emanuele II a Re d'Italia (14 marzo 1861) affermava che il nuovo Regno (salito da 66.000 Kmq. di superficie e 4.500.000 ab. a 263.000 Kmq. e 21.800.000 ab.) non era una creazione rivoluzionaria ma significava, con la conservazione di quel II, in luogo del I reclamato da molti, la continuità storica della dinastia. E i democratici, che vedevano, nell'aprile del '61, spezzarsi lo strumento di guerra garibaldino, l'esercito meridionale, assorbito in quello regolare (al quale darà generali eccellenti quali il Medici, il Bixio, il Sirtori, il Cosenz), con la cavouriana proclamazione di Roma a capitale del Regno (25-27 marzo) saranno privati di uno degli elementi fondamentali della loro propaganda.

Additata Roma come la meta ulteriore, il Cavour, coerente alle idee prospettate nei suoi ultimi discorsi al Parlamento italiano, che non fosse possibile entrare nella « capitale acclamata » senza intese col Papa e accordi con la Francia, imprendeva subito a trattare con l'uno e con l'altra. Ma la morte coglieva il 6 giugno 1861 chi dalle speranze, dai sogni, dalle passioni, dagli stessi errori del popolo italiano aveva fatto balzare l'Italia nuova, arbitra ormai del suo destino. « Potevo ben crepar io, che non sono buono più a niente ! » scriveva al Castelli dolorando l'Azeglio. Al quale era motivo di conforto pensare che « più son grevi e difficili i tempi e i casi, più si deve crescer tutti d'animo, d'ardire, di concordia. Se avessimo il mondo addosso, s'ha sempre da far testa a tutti, e a tutto, per il nostro diritto. Io spero che tutti, o i più, penseranno così, e allora, per quanto la sventura sia grande, c'è rimedio ».

Ma gigantesca impresa era la successione di Cavour. La rapidità miracolosa della creazione del nuovo Stato italiano non poteva aver risolto, contemporaneamente al problema politico fondamentale dell'unità, tutti gli altri minori eppur gravi problemi della vita italiana. Scarse simpatie circondavano in Europa il Regno neonato. Salvo l'Inghilterra, quasi tutti gli Stati europei gli si dimostrarono poco favorevoli e molti uomini eminenti profetarono rapida la fine di questa costruzione a torto ritenuta non vitale. Le condizioni interne italiane potevano in parte giustificare, nell'immediato indomani dell'unità, questa sfiducia. La diversità delle tradizioni storiche e delle condizioni culturali ed economiche rendeva difficile la unificazione effettiva delle varie parti. Il contrasto tra il Settentrione e il Mezzogiorno, le rivalità regionali, il « brigantaggio » meridionale, sfruttato e alimentato a scopo politico di romanticismo legittimistico dalla ex corte borbonica rifugiatasi a Roma, s'aggiungevano ad altri motivi di diversa natura a ren-

der più difficile il compito dei continuatori di Cavour.

Le fortunate vicende dell'ultimo triennio avevano diffuso un certo spirito di faciloneria, che faceva ritenere possibile ogni impresa ed ogni audacia. Tutto sembrava facile ad un popolo che aveva in sì breve tempo, cancellando inferiorità secolari, raggiunta l'unità. E non si teneva conto delle circostanze singolari e della lunga preparazione che avevano permesso di realizzare il « miracolo ». Il mito dello « Stellone » faceva presa sull'anima popolare accanto e troppo spesso al di sopra di altri e più nobili miti che vi avevano prima influito. E anche troppo spesso il mito della « volontà popolare » mal nasconderà l'ossequio alla piazza, alla moltitudine tumultuante o acclamante, e, inclini ormai a veder campeggiare sullo sfondo della grande avventura recente figure d'eccezione, gli Italiani s'avvezzeranno a salutare apostoli, profeti e tribuni uomini di assai minor valore e significato politico e morale di quelli cui sarebbe realmente andato un giorno l'omaggio della storia. Qualcuno tra i migliori invano ammonirà più tardi, come il Ferrarelli in una lettera al Lamarmora, nel '73 : « L'opera di un uomo, sia grande quanto si voglia, è sempre troppo piccola per essere l'unica causa di quei fatti memorabili, che la storia registra nelle immortali sue pagine ».

Tristi erano le condizioni generali della popolazione in molte regioni, scarsa l'istruzione, povere le risorse. E, purtroppo, non era possibile dar subito e intera agli abitanti delle terre meno fortunate o meno curate in passato la sensazione concreta della profonda diversità del nuovo governo rispetto agli antichi. Perchè l'unità potesse apparire come un beneficio reale e di tutti sarebbe occorso agire, promuovere opere pubbliche, partire in guerra contro l'analfabetismo (che dominava il 75% degli abitanti), aprire strade, gettare ponti, allineare telegrafi, estendere la rete ferroviaria oltre i 1758 chilometri presenti (dei quali solo 98 nel Napoletano), incoraggiare l'industria, sviluppare l'agricoltura, facilitare i commerci, dimostrare, insomma, tangibilmente che l'unità era un vantaggio. Ma per svolgere questo programma mancava il denaro allo Stato, oppresso da oltre 3 miliardi di debiti e da un disavanzo di circa mezzo miliardo nel '61.

Inoltre, le due grandi questioni insolute, la « veneta » e la « romana » contribuivano a dividere gli animi, specialmente la seconda per i suoi riflessi interni e internazionali. L'unità, che doveva concludersi con una Roma italiana (la « terza Roma », anche se questa non doveva essere la mazziniana « Roma del popolo ») s'era compiuta contro la Roma papale. Il dissidio, che era a base della questione romana, se pur fatto più sensibile dagli eventi accaduti dopo l'allocuzione del 29 aprile 1848 e reso più aspro e drammatico dopo la perdita delle Legazioni da parte del Papa, aveva dominato quasi tutta l'età del Risorgimento. Il contrasto tra autorità civile e autorità religiosa, la lotta tra Chiesa e Stato avevano improntato di sè l'azione dei principi riformatori nel Settecento, l'azione dei sovrani sabaudi nell'Ottocento. La napoleonica pace di Tolentino non aveva solo umiliato Pio VI, ma costretto il Papato a rinunciare, in onta a diritti inalienabili e imprescrittibili, a quelle stesse provincie settentrionali che gli ritoglierà Vittorio Emanuele II. E, nel corso di mezzo secolo, quattro volte sarà dichiarato decaduto il potere temporale, nel 1798, nel 1808, nel 1831, nel

1849. Il problema era maturo per la soluzione, ma il contrasto tra il partito moderato, che riteneva necessarî accordi, trattative e accomodamenti, e quello d'azione, che fidava in soluzioni rapide, rivoluzionarie, non giovava a facilitare le cose.

Bettino Ricasoli, successore immediato di Cavour, vi attende fin dal primo momento. Duro ed energico e convinto della necessità di togliere di mezzo la « spina » romana anche per poter meglio procedere alla lotta contro il brigantaggio meridionale e alla necessaria unificazione delle varie regioni, il « ferreo barone » cercò di giovarsi dell'opera del moderato « Comitato nazionale romano », dal quale fece presentare a Torino e a Parigi una petizione per l'annessione di Roma. Ma Napoleone non osava mettersi contro la propria opinione pubblica clericaleggiante e rinviava la soluzione della questione ad un eventuale nuovo pontificato. La via dell'accordo con la Francia essendosi mostrata impossibile, il Ricasoli tentò anche di staccare da Roma il clero italiano. Ma la cosa, affidata al padre Passaglia, noto per le precedenti trattative per conto del Cavour, si rivelò irrealizzabile; e così pure non giovò la pubblicazione delle pratiche che aveva tentato direttamente presso la corte di Roma.

In compenso, il Ricasoli, traducendo nella concretezza di leggi organiche il mito unitario mazziniano, superava le opposizioni decentratrici dei sostenitori di un regionalismo amministrativo e con la creazione di un saldo ordinamento accentratore e la costituzione delle regioni disarmava le ancor vigorose tendenze antiunitarie dei fedeli agli antichi regimi e dei nostalgici del federalismo.

La risolutezza austera del Ricasoli spiaceva al Parlamento e non era troppo grata neppure all'ambiente di corte. L'uno e l'altro preferivano l'uomo del « connubio », il Rattazzi, più duttile, più abile, che, salendo al potere nel marzo 1862, sperò di poter imitare il Cavour nel servirsi del Partito d'azione. E Garibaldi così ebbe mano libera per raccogliere volontari per una spedizione nel Veneto. Ma nel maggio si ebbero i fatti di Sarnico e il tumulto di Brescia, che indignavano l'Eroe dei Mille e davano agio al Rattazzi di presentarsi come tutore dell'ordine e dominatore del radicalismo rivoluzionario.

Lo stesso atteggiamento ambiguo provocò Aspromonte. Al grido fascinatore di « Roma o morte », nell'atmosfera ancora vibrante per il ricordo eroico dell'impresa del '60, Garibaldi raccolse attorno a sè in Sicilia nel luglio del '62 migliaia di volontari, infiammati dalle sue invocazioni alla liberazione di Roma, dalle sue appassionate apostrofi contro la Francia e Napoleone III, invocazioni ed apostrofi non ostacolate dalle autorità. Convinto della neutralità benevola, se non dell'appoggio del governo, il 25 agosto Garibaldi, sebbene non tutti i suoi amici fossero concordi, passò lo Stretto. Ma di fronte alle proteste e alle minacce francesi, il governo prese posizione ostile e fece fermare l'Eroe il 29 da truppe regolari. Nel combattimento fratricida lo stesso Garibaldi fu ferito. Arrestato, usciva per amnistia nell'ottobre dal Varignano. Ma l'amnistia non sanava i rancori, nè sopiva le recriminazioni e tanto meno poteva assolvere i colpevoli. Rattazzi si dimetteva il 1° dicembre, dopo avere invano tentato di far svolgere nel settembre dal ministro degli esteri Durando un'azione presso gli altri Stati europei per persuaderli della necessità di

dar Roma all'Italia, se si voleva questa tranquilla (ma la conseguenza fu l'irrigidimento napoleonico e la conferma ufficiale che l'interesse francese esigeva la conservazione di Roma e del potere temporale al pontefice).

Una politica di maggior ponderazione seguirono il Farini e il Minghetti. Sotto il governo di quest'ultimo venne concluso con la Francia l'accordo, noto sotto il nome di « Convenzione di settembre » e iniziato all'insaputa del Re, per effetto del quale Napoleone III ritirava le sue truppe da Roma, il governo italiano s'impegnava a rispettare e a far rispettare il territorio dello Stato pontificio e a trasportare la capitale da Torino in un'altra città (15 settembre 1864).

Ad alcuni parve questa una rinuncia a Roma, e non fu, ma se i più compresero che Firenze (ove nel giugno 1865 si trasferirà il governo) non poteva essere che una tappa provvisoria verso la mèta fatale, i Torinesi si sdegnarono e la loro città fu teatro di tumulti sanguinosi (21-22 settembre), che portarono alle dimissioni del Minghetti.

Il distacco dalla maggioranza del gruppo piemontese della « Permanente », che aveva dichiarato di volersi opporre a ogni ministero che non avesse occupato Roma, la costituzione di una sinistra parlamentare collaborazionista e monarchica sull'esempio del Crispi, la cui drammatica separazione da Mazzini s'era compiuta sotto l'egida del riconoscimento del significato unitario della monarchia (« la monarchia ci unisce, la repubblica ci dividerebbe ») l'uno e l'altro avvenimento avevano contribuito a mutare l'aspetto del Parlamento italiano. Nel quale suscitavano echi ardenti l'atteggiamento illiberale e battagliero di Pio IX (enciclica *Quanta cura* ed enunciazione del *Sillabo*, dicembre 1864), cui il laicismo liberale rispondeva con proposte radicali contro le proprietà ecclesiastiche. Il progetto di legge era, però, fatto ritirare dal Re, che inviava a Roma il Vegezzi a trattare. Ma gli eccessi della stampa democratica e la intransigenza dell'ambiente romano facevano fallire la missione.

Nell'inquietudine della nuova vita parlamentare, sopita, almeno temporaneamente, la questione romana, l'attenzione si rivolgeva a quella veneta. Già lo stesso Vittorio Emanuele, tra il '63 e il '64, aveva cercato di accordarsi con Mazzini e Garibaldi per provocare una grande insurrezione nell'interno della monarchia asburgica. Fallite queste illusioni e fallito anche il tentativo (missione Valaguzzi) di farsi cedere il Veneto dietro un compenso finanziario, al Lamarmora toccherà di realizzare l'idea, già divinata dal Cavour, di un accordo con la Prussia, che mirava a togliere all'Austria la supremazia sui paesi germanici.

Le trattative, concluse l'8 aprile 1866, portarono ad un'alleanza militare, con l'impegno per l'una parte e per l'altra, di non concludere pace separata. Scoppiata la guerra austro-prussiana il 16 giugno, il 19 entrò in guerra l'Italia, che l'Austria aveva invano cercato di rimuovere dall'alleanza offrendole, per il tramite della Francia, il Veneto.

Purtroppo le deficienze materiali e morali del nuovo Regno si fecero sentire in quest'ora decisiva. Gelosie e dissensi di capi compromisero fin dall'inizio la nostra azione militare. Il 24 giugno il Lamarmora era battuto a Custoza, il 20 luglio la flotta italiana del Persano era sconfitta nei pressi di Lissa dal Tegethoff. Inutili in terra e sul mare ardimenti generosi, sacrifici eroici di comandanti e di gregari, inutile l'avanzata su

Trento di Garibaldi e del Medici. E questo mentre la travolgente offensiva prussiana in Boemia fiaccava gli Austriaci a Sadowa (3 luglio) e li obbligava ai preliminari di pace di Nikolsburg (26 luglio), negoziati senza alcun accordo con l'Italia.

Vinta a Lissa e col pericolo di esser lasciata sola dalla Prussia, l'Italia dovette accettare il 9 agosto l'armistizio di Cormons (le avanguardie del Cialdini erano giunte fino al Versa, dietro gli Austriaci in ritirata), cui seguì la pace di Vienna del 3 ottobre (il 20 agosto s'era già avuta quella di Praga, tra Austria e Prussia). Per effetto di essa e tramite la Francia ottenevamo la Venezia euganea, dietro il pagamento di un'indennità di 87 milioni, ma la Venezia giulia e la tridentina, quest'ultima già in parte raggiunta, rimanevano separate dalla Patria dall'assurdo confine che durerà fino alla prima guerra mondiale. Il 21-22 ottobre l'unione del Veneto era consacrata plebiscitariamente.

Ma se, mutilato, il Veneto era entrato a far parte dello Stato italiano, e poteva apparire « moralmente compiuta e diplomaticamente sancita », come s'esprimeva nel '67 il Belviglieri, l'indipendenza e l'unificazione politica della penisola, troppi e gravi difetti avevano rivelato le ultime vicende agli occhi dei più pensosi tra gli Italiani. « L'Italia è fatta, ma non compiuta » aveva proclamato Vittorio Emanuele, ma il citato Belviglieri lamentava nella sua storia che « ciò che manca all'Italia è ben di maggior momento che non qualche lembo di territorio, od una illustre città ». Le mancavano « spirito di operosità infaticabile », « diffusione di cultura », « gravità di studi sani e severi » e ancor più « quella salda morale che cambia in religione la coscienza del dovere ». Le vicende degli ultimi anni, il tristo spettacolo dato nella guerra, i tumulti palermitani del dicembre rendevano amare le parole dello storico, che interpretava il disagio morale di molti : « E fino a che frotte di oziosi o pasciuti o famelici moveranno per le città, mentre moltissimi campi stanno squallidi ed abbandonati ; finchè la maggior parte della nazione rimarrà sepolta nell'ignoranza, o paga di una cultura superficiale e vanitosa, dell'ignoranza peggiore ; finchè tra le classi che si dicono culte ed elevate, predomini la cieca foga di godere, di potere e di possedere, o non curando, o schernendo l'onesto ed il giusto ; finchè l'esempio dell'ossequio alle leggi non parta costantemente da coloro, che devono esserne esecutori e vindici, ed il popolo non sia tanto educato da rispettarle, anche quando possa infrangerle impunemente ; finchè la professione delle opinioni politiche non sia verace espressione del convincimento, e come tale con lealtà serbata o con ischiettezza mutata, non già un valore da trafficarsi a norma d'interesse ; finchè patria e popolo, libertà ed ordine, umanità e Dio non iscaldino veramente il petto, nè cessino al tutto d'essere lustre di ciurmadori politici, pur troppo dovrassi ripetere con Vittorio Emanuele : « L'Italia è fatta, ma non compiuta ».

Risolta parzialmente la questione veneta, si volse l'animo a Roma. La seconda caduta del Ricasoli (aprile 1867) troncò nuove speranze di accordi col pontefice e fece tornare al potere il Rattazzi, che riprese la sua politica del '62 e pensò di poter vincere le opposizioni di Napoleone III, ritenute men tenaci che in passato. Si sperava di poter contare su una rivolta in Roma e sull'azione garibaldina, più facili ora che la Francia, in esecu-

zione della Convenzione di settembre, aveva sgomberato il territorio papale superstite (dicembre '66). Le truppe italiane sarebbero intervenute per difendere il Papa, l'ordine, l'Italia stessa dai pericoli della rivoluzione e la Francia avrebbe approvato.

Ma, di fronte all'agitarsi del « partito d'azione », la Francia minaccia di tornare con le sue truppe a Roma, illudendosi, forse, di poter in parte risollevare il prestigio scosso dalla disgraziata avventura messicana e dal recente trionfo prussiano. Costretto all'intransigenza, il Rattazzi fa arrestare e ricondurre a Caprera Garibaldi. Ma l'azione dei comitati insurrezionali, che speravano nella sollevazione romana, non cessa. La Francia decide l'intervento e Rattazzi si dimette (23 ottobre), senza che questi fatti impediscano a Garibaldi, già fuggito da Caprera, di andare ad assumere il comando dei suoi volontari entrati nel Lazio.

Roma non insorge come si sperava; il gruppo dei fratelli Cairoli, incaricato di portar armi alla città, è vinto in lotta ineguale e disperata dai pontifici a Villa Glori. Garibaldi, intanto, s'impadronisce di Monterotondo, si spinge fino a Casal de' Pazzi, in immediata vicinanza di Roma, ove attende ancora lo scoppio dell'insurrezione. Deluso, decide di portarsi su Tivoli, ma il 3 novembre 1867 è attaccato a Mentana dai pontifici. Duro scontro, che l'arrivo inatteso di un'avanguardia francese tramuta in grave sconfitta.

Nuove ire e nuovi rancori s'accendono contro il governo improvvido e la Francia ostile. Le pallottole dei *chassepots* francesi hanno ferito l'anima italiana e la questione romana renderà impossibile ogni accordo utile al governo imperiale nelle gravi vicende del '70. Quando, infatti, scoppierà la guerra tra il Secondo impero e il regno di Prussia, la Francia sarà sola di fronte al potente avversario. Un tentativo di triplice alleanza con l'Austria e l'Italia (1868-69), al quale il cavalleresco Vittorio Emanuele non era contrario, era fallito per l'intransigenza francese nei riguardi della occupazione di Roma da parte dell'Italia. E ancora, nel drammatico luglio del '70, il diniego era reciso. Dopo le prime grandi sconfitte il principe Girolamo ebbe da Napoleone III incarico di trattare con Vittorio Emanuele, suo suocero. Ma non c'era più nulla da fare.

Della nuova situazione internazionale (i Francesi sgombrarono materialmente Roma il 5 agosto) si valse il governo italiano, presieduto da Giovanni Lanza, per risolvere la questione romana secondo le aspirazioni nazionali e nello stesso interesse della monarchia, contro la quale si appuntavano sdegni ed accuse di democratici e repubblicani, questi ultimi già in agitazione dall'anno prima dopo l'applicazione della tassa sul macinato. Nella seconda quindicina di agosto i deputati della Sinistra erano avvertiti dell'azione imminente, mentre si svolgeva rapida opera diplomatica per mezzo dei nostri agenti all'estero. Per eliminare ogni eventuale pericolo da parte repubblicana, veniva arrestato a Palermo il Mazzini e inviato in prigionia a Gaeta.

Fallito un ulteriore tentativo del Re per mezzo del Ponza di San Martino presso il Papa, il generale Raffaele Cadorna ebbe l'incarico di muovere alla volta di Roma. E alle ore 10 del 20 settembre 1870, fatta breccia nelle mura presso la michelangiolesca Porta Pia, le truppe italiane entravano in Roma, realizzando l'aspirazione più alta delle generazioni del Risorgimento. La capitale

del mondo cristiano diveniva così la capitale del Regno d'Italia. Nel discorso della Corona del 27 novembre 1871 Vittorio Emanuele poteva affermare con orgoglio consapevole: « L'opera a cui consacrammo la nostra vita è compiuta. Dopo lunghe prove di espiazione, l'Italia è restituita a se stessa e a Roma ». Il processo della formazione unitaria del Regno era anche compiuto. Le minori parti che ancora rimanevano sotto gli stranieri erano destinate ad entrare successivamente nella compagine nazionale. L'Italia poteva ora iniziare la sua funzione di grande Potenza.

Alberto M. Ghisalberti

L'Italia tra le Potenze europee

(Schizzo di storia d'Italia dal 1878 al 1939)

SOMMARIO: 1. - *L'isolamento dell'Italia ed il Congresso di Berlino.* — 2. - *L'Italia al bivio: espansione mediterranea e terre irredente. La questione tunisina e la Triplice Alleanza* — 3. - *La questione egiziana, gli inizi dell'espansione italiana nel Mar Rosso ed il rinnovo della Triplice Alleanza.* — 4. - *Il trasformismo, la situazione interna e l'eccidio di Dogali.* — 5. - *Il rafforzamento della Triplice ed il trattato d'Uccialli.* — 6. - *La fine del periodo crispino.* — 7. - *Inizi di un nuovo orientamento di politica estera ed interna.* — 8. - *La politica di Giolitti nei confronti del Socialismo e la questione meridionale Morte di Leone XIII.* — 9. - *Riavvicinamento alla Francia: accordi Visconti Venosta-Barrère e Prinetti-Barrère. Il «giro di valzer».* — 10. - *La situazione interna italiana dal 1903 al 1914.* — 11. - *La politica estera italiana dal 1903 allo scoppio della guerra mondiale.* — 12. - *L'intervento italiano e la posizione diplomatica dell'Italia nel conflitto europeo.* — 13. - *Le operazioni belliche italiane dal 1915 a Vittorio Veneto.* — 14. - *Dalla Conferenza della Pace alla rivoluzione Fascista.* — 15. - *La politica internazionale dell'Italia fascista dal 1922 allo scoppio della seconda guerra mondiale.* — 16. - *La trasformazione interna dell'Italia dal 1922 al 1939.*

1. - Quando, il 13 giugno 1878, si aprì il Congresso di Berlino per rivedere le bucce al trattato che la Russia aveva imposto alla Turchia il 3 marzo precedente, il Regno d'Italia, partecipandovi, prendeva parte per la seconda volta ad una conferenza internazionale. La prima volta era stato alla Conferenza di Londra (17 gennaio-15 marzo 1871) ed il giovane Stato, guidato da Roma dalla ferma mano di Visconti Venosta e bene rappresentato a Londra dal gen. Cadorna, era allora riuscito ad avere una voce decisiva nella soluzione della crisi della rimilitarizzazione del Mar Nero giacchè era stata una proposta italiana quella che era riuscita a troncare il nodo della questione. A Berlino non fu altrettanto, nonostante fosse presente lo stesso ministro degli esteri, il conte Luigi Corti. Due vie si presentavano allora all'Italia: la via dell'espansione mediterranea, indispensabile non solo per la sicurezza del Paese, ma per ristabilire l'equilibrio che le altre Potenze vi andavano turbando; ed il completamento dell'unità, mediante la liberazione dei territori nazionali ancora soggetti allo straniero: Trentino, Trieste, Istria e Dalmazia, appartenenti all'Impero absburgico; Nizza e Corsica appartenenti alla Francia; Malta, occupata dagli Inglesi e, infine, le parti italiane (Canton Ticino e alcune vallate dei Grigioni) della Federazione elvetica. Il primo concetto, quello dell'espansione mediterranea, era allora sentito da pochissimi; il secondo, solo parzialmente; e cioè mentre vivo ed ardente era il desiderio di riunire all'Italia le terre irredente soggette all'Austria (riassunte nel binomio Trento e Trieste) pressochè nullo nelle masse era il sentimento irredentista verso le terre soggette alla Francia o all'Inghilterra. Questa ondata poneva il Governo italiano nella ineluttabile necessità di tentare di far qualcosa per ottenere, almeno parzialmente, i territori del Trentino o della Venezia Giulia; ma è evi-

dente che solo un'abile politica, sorretta da forti alleati, avrebbe potuto determinare l'Austria a tale passo. Alleati all'Italia, invece, mancavano: terminata la breve alleanza con la Prussia nello stesso 1866, venuta meno con la caduta di Napoleone III la benevolenza della Francia, anzi apertasi una vera e propria éra di freddezza e di ostilità da parte francese nei confronti dell'Italia (ostilità cui non erano estranei il sentimento ultracattolico dei primi governanti della Terza Repubblica adontato dall'occupazione di Roma e il risentimento per il mancato intervento dell'Italia a lato della Francia contro la Prussia ed i suoi alleati nel 1870, con evidente dimenticanza che proprio l'intransigenza di Napoleone III nella questione romana aveva impedito l'alleanza italo-franco-austriaca nel 1869 e che quando il governo imperiale aveva finalmente ceduto, nell'agosto 1870, era ormai troppo tardi per intervenire con qualche probabilità di successo contro le vittoriose armate di Von Moltke); vivente in splendido isolamento l'Inghilterra; strettamente legate tra loro la Germania, l'Austria-Ungheria e la Russia con l'alleanza dei Tre Imperatori (settembre 1872), l'Italia era evidentemente isolata sul fronte europeo, e quindi il primo elemento, l'appoggio di forti alleati, veniva a mancare. Il secondo elemento, un'abile politica estera da parte dei suoi uomini di governo, venne pure meno, perchè se un inizio di trattative era stato avviato nel marzo 1878 tra Vienna e Roma in vista di eventuali compensi all'Italia nel caso in cui all'Austria fosse stata accordata la Bosnia-Erzegovina, la caduta di Depretis (9 marzo 1878) troncò questo sottile filo. Il suo successore alla Consulta, il conte Corti, mostrò di non essere affatto allarmato dell'espansione della Monarchia danubiana nella Penisola balcanica, e con questo suo atteggiamento fece venir meno all'Austria il motivo di offrire all'Italia dei compensi (5 aprile 1878). Anche l'allontanamento dalla Consulta del Segretario generale, conte Tornielli, considerato avversario dell'Austria, e la sua sostituzione con il più remissivo conte Maffei fu un altro avvenimento sfavorevole al progettato compenso da cedersi all'Italia da parte austriaca. Il conte Corti andò dunque a Berlino con le mani libere, senza alleanze e senza impegni, e ne tornò con le mani nette. Mentre l'Austria-Ungheria otteneva la Bosnia Erzegovina e l'Inghilterra l'isola di Cipro, l'Italia non domandò nulla e non ottenne nulla. L'asserzione di Crispi che « umiliati a Berlino come l'ultimo popolo d'Europa ne tornammo colle beffe e con lo scorno » è dunque inesatta perchè fu il nostro ministro che partì col fermo proposito di non volere nulla, ed in questo suo desiderio fu esaudito. Fu proprio in quell'occasione, a Berlino, che l'Inghilterra e la Germania, separatamente, proposero all'Italia di prendersi la Tunisia. Le proposte non erano sincere nè dall'una nè dall'altra parte ed avevano un solo scopo: scavare un abisso tra l'Italia e la Francia giacchè l'unione di queste due Potenze avrebbe significato per l'Inghilterra la perdita del predominio nel Mediterraneo; per la Germania la fine dell'isolamento francese e, forse, il primo passo verso una *révanche* di Parigi; comunque il Corti, sondato dal segretario di Stato agli Esteri del Reich, von Bülow, durante il Congresso, con la frase: « Pourquoi ne prendriez-vous pas Tunis? » rispose prontamente « Voulez vous donc nous brouiller avec la France? ». Con questa risposta fu tolta ogni possi-

bilità all'Italia di espansione nel Mediterraneo o di compensi da prendersi nelle terre irredente. Delle due vie possibili su accennate, nessuna fu seguita, e l'Italia tornò da Berlino come vi era andata.

2. - L'incertezza della politica estera italiana continuò. Ma la causa, oltre che negli uomini che la facevano, era soprattutto nelle cose. L'avvento della Sinistra al potere (18 marzo 1876) non aveva prodotto alcuna rivoluzione nel campo della politica estera, ma ne aveva però ostacolato le direttive, creando quello sbandamento di cui la politica di Corti e quella dei suoi successori, fino al 1882, furono tipici sintomi. Infatti dinanzi alla sistematica ostilità francese nei confronti dell'Italia manifestatasi con il tener desta la questione romana, con le agitazioni dei clericali, con la guerra delle tariffe, i governi della Destra avevano iniziato un timido orientamento verso la Germania e l'Austria, di cui sintomo erano state le visite di Guglielmo I a Milano (1873) e di Francesco Giuseppe a Venezia (1875). Ma con l'avvento della Sinistra, la politica estera italiana si trova in contraddizione, perchè da un lato i nuovi governanti mantengono questo iniziale orientamento verso le Potenze Centrali, dall'altro non nascondono, almeno alcuni di loro, le proprie simpatie personali verso la Francia (Depretis, Cairoli, Melegari) per motivi ideologici. I liberali di Sinistra, al pari di quelli di destra, sono favorevoli ad un'alleanza con Berlino e con Vienna; ma i loro alleati democratici compromettono tale possibilità rinfocolando le agitazioni irredentiste. Il periodo tra il 1878 ed il 1881 è un periodo di sbandamento: l'Italia lotta malamente sui due fronti, quello dell'irredentismo e quello mediterraneo, e riscuote insuccessi nell'uno e nell'altro campo. Dal luglio del 1878 l'Italia fu pervasa da un'ondata di dimostrazioni irredentistiche che rischiarono di compromettere i rapporti italo-austriaci in modo assai grave: le manifestazioni di Venezia (28 giugno 1878) e di Roma (22 luglio 1878 e 27 dicembre 1879), l'apertura dei bersagli sotto il patrocinio dell'Italia irredenta (agosto 1878), la pubblicazione dell'opuscolo austriaco *Italicae res* (agosto 1879) e dell'opuscolo italiano *L'Italia degli Italiani* (gennaio 1880), per non ricordare che gli incidenti più gravi, portarono l'Austria ad un pelo dalla rottura dei rapporti diplomatici con l'Italia e ad uno spostamento di forze militari della Duplice Monarchia sulla frontiera italiana (febbraio 1880). Questi avvenimenti, che il Governo sinceramente deprecava e che lo mettevano in una falsa posizione non essendo poi in grado di sostenere una guerra, erano d'altra parte conseguenza della ideologia che il Governo stesso difendeva: non avevano Cairoli, nel discorso elettorale del 15 ottobre 1878, e Zanardelli, nel discorso del 3 novembre dello stesso anno, affermato che base dell'azione dell'autorità governativa era la repressione e non la prevenzione? Lo stesso governo scontava, nel campo internazionale, le conseguenze della propria fanatica adesione all'ideologia liberale, in questo caso (è ovvio dirlo) molto erroneamente intesa. Se questi avvenimenti, che compromettevano la riputazione del governo italiano all'estero, giungevano invece ben graditi ai repubblicani ed ai democratici, francofili per ideologia, a loro volta questi ultimi dovevano avere le prove di quanto la Francia tenesse in considerazione il nostro Paese nella questione tunisina. Infatti, subito dopo il rifiuto del Corti, l'Italia si era ingaggiata

in una gara economica per conquistare il predominio in quella Reggenza, pur senza pensare di alterarne lo *statu quo* politico. Non solo si trattava di una regione importantissima dal punto di vista strategico per chi possedeva la Sicilia, ma si trattava di difendere una regione che, ospitando ben 30 mila italiani, era in realtà una zona di influenza della penisola. Solo che l'azione diplomatica italiana, svolta con grande sfoggio di vigoria dal console Macciò, finì col destare un serio allarme a Parigi: Roma commise l'errore commesso nei riguardi dell'Austria, di tollerare delle manifestazioni provocanti senza avere nè la forza nè la voglia di spingersi sino alle estreme conseguenze. Dopo alcuni episodi clamorosi di rivalità italo-francese a Tunisi (affare Sancy, cavo telegrafico Tunisi-Sicilia, ferrovia Tunisi-Goletta, visita del fratello del bey di Tunisi al Re Umberto in Sicilia) la Francia passò all'azione, invase la Reggenza e col trattato del Bardo (12 maggio 1881) vi impose il proprio protettorato. Le conseguenze di quest'atto, compiuto in modo subdolo ed equivoco, furono grandi per l'Italia: la rottura dei legami ancora esistenti tra Roma e Parigi. Il governo Depretis, succeduto a quello Cairoli dimessosi appunto per l'affare tunisino, avrebbe voluto ancora tentare un accomodamento con la vicina occidentale, ma fu proprio l'opinione pubblica italiana, prima sdegnata del gesto compiuto in Africa, poi commossa dell'eccidio commesso a Marsiglia il 17 giugno 1881 di alcuni Italiani, che impose la rottura e obbligò praticamente il governo ad orientare la propria azione verso gli Imperi Centrali. Le manifestazioni antifrancesi spontaneamente verificatesi a Genova, a Milano ed a Torino subito dopo i fatti di Marsiglia dimostrarono che il popolo italiano era pronto ad insorgere contro chiunque attentasse al suo onore ed alla sua dignità. Ed il governo dovette tener conto di questi sentimenti svolgendo la propria azione diplomatica. L'ondata antifrancese portava come logica conseguenza l'Italia a lato della Germania; ma poichè quest'ultima era alleata dell'Austria-Ungheria, si imponeva all'Italia l'alleanza anche con quest'ultima, nonostante i sentimenti contrari degli irredentisti. Il principe di Bismarck aveva, sino dal 1880, fatto chiaramente intendere che « la via di Berlino passava per Vienna », quindi fu giocoforza passare sopra il proprio sentimento per uscire dal pericoloso isolamento nel quale l'Italia si trovava dal 1870. Tra i più accesi fautori dell'alleanza italo-austro-germanica si trovavano i deputati Sonnino e Marselli, del centro parlamentare, il senatore Carlo Cadorna ed il segretario generale della Consulta, barone Blanc. L'influenza di quest'ultimo sul nuovo ministro degli esteri, Mancini, fu decisiva: il viaggio dei Reali a Vienna (ottobre 1881) fu un primo passo; ma un passo ancor più rapido fu fatto fare alla Consulta dal principe di Bismarck non già con l'amore, ma con la minaccia: la minaccia di risollevare la questione romana, che, proprio in quei mesi, per l'intransigenza del Papa Leone XIII, si era riacutizzata. E all'alleanza si giunse, nonostante Francesco Giuseppe non ricambiasse la visita ad Umberto I a Roma per il veto del Pontefice (nè d'altronde il governo italiano acconsentì che la visita avesse luogo a Torino o a Firenze): il 20 maggio 1882 fu firmato a Vienna il trattato italo-austro-germanico che costituiva la Triplice Alleanza. Il trattato, eminentemente difensivo, prevedeva il

casus foederis per tutte e tre le Potenze in caso di attacco francese all'Italia o in caso di attacco ad una delle parti contraenti da parte di due o più Potenze simultaneamente; il *casus foederis* per l'Italia in caso di attacco francese alla Germania. Le clausole del trattato però non avevano alcun valore nei confronti dell'Inghilterra. L'accordo aveva la durata di cinque anni ed era segreto. Nessuna clausola prendeva in considerazione la situazione mediterranea dell'Italia. ed in questo senso si può senz'altro affermare che il trattato era svantaggioso per l'Italia giacchè mentre garantiva la situazione continentale tedesca, non garantiva quella mediterranea italiana. Tuttavia ebbe il vantaggio di far uscire il nostro Paese dal pericoloso isolamento in cui si trovava e di garantirlo contro eventuali minaccie di terzi di risollevare la questione romana. Per questo fatto l'accordo, bene accolto dai liberali, fu male accolto dai clericali, i quali si trovarono ad avversarlo alla pari dei fautori dell'irredentismo che vedevano compromesse le rivendicazioni italiane verso l'Austria. Questa divisione nell'opinione pubblica fu possibile giacchè, nonostante le clausole rimanessero segrete, la notizia dell'esistenza del trattato d'alleanza fu nota sino dal novembre del 1882 per dichiarazioni fatte dal ministro degli esteri austriaco alla Delegazione ungherese. Ma fondamentalmente, alla base dell'alleanza, stava un grosso equivoco: i rapporti italo-austriaci. La questione delle terre irredente, con la forza o per accordi, doveva essere risolta. Perchè il popolo italiano non dimenticasse, Guglielmo Oberdan si immolò sulla forca nello stesso anno, 1882. La mancata grazia di Francesco Giuseppe, anzichè soffocare l'irredentismo, accese « una lampada votiva, che mai si sarebbe spenta fino al giorno della vendetta ».

3. - Era stata appena conchiusa la Triplice Alleanza, che l'Italia provò a proprie spese quanto essa fosse inutile a salvaguardare i suoi interessi mediterranei. Essendo in Egitto scoppiato un movimento nazionalista antieuropeo, l'Inghilterra, che mirava ad assicurarsi il controllo del Canale di Suez escludendone la Francia, decise di intervenire e propose all'Italia di collaborare con lei all'impresa. Il Mancini rifiutò; e l'Inghilterra intervenne da sola, bombardò Alessandria ed occupò l'Egitto provvisoriamente, per ristabilire l'ordine. L'occupazione, da allora, invece, non ha avuto ancora fine. Grave appunto fu fatto al Mancini da Crispi, da Sonnino, da Minghetti, d'essersi lasciata sfuggire tale occasione. Il Mancini si difese sostenendo che l'Italia, in base al principio di nazionalità, non poteva opprimere l'indipendenza di un altro popolo; che l'Italia non era in grado di spendere 50 milioni di lire senza ricavarne nessun vantaggio adeguato; che la Francia, se l'Italia fosse intervenuta, sarebbe intervenuta anch'essa e ciò avrebbe aggravato la situazione. In tutto ciò v'era del vero: era l'Italia in grado d'affrontare un conflitto con la Francia? L'Inghilterra l'avrebbe sostenuta sino in fondo o l'avrebbe piantata in asso? I nuovi alleati, Austria e Germania, l'avevano già ammonita che se fosse intervenuta in Egitto, lo avrebbe fatto a suo rischio e pericolo. L'azione del Mancini fu quindi, in un certo senso, giustificata dall'abbandono in cui, nonostante le nuove alleanze, l'Italia si trovava ancora nel 1882. Comunque, però, è da tener presente che la massima parte degli uomini di governo del tempo erano impreparati per condurre una politica

estera a *grande envergure*: la situazione del Paese non lo avrebbe, del resto, neppure permesso. Proprio la coscienza da un lato che il Paese era impreparato materialmente e spiritualmente ad espandersi oltre i confini della Patria, dall'altro che ciononostante qualcosa occorreva fare, fu la cagione dell'inizio della timida politica coloniale italiana, che tante amarezze doveva dare al Paese. Il 10 marzo 1882 il governo aveva acquistato dalla Compagnia di navigazione Rubattino la baia d'Assab nel Mar Rosso per farne un centro di traffico. Il desiderio di cancellare con qualche impresa lo smacco di Tunisi e le insistenze dell'Inghilterra (allora in urto con la Francia per la questione egiziana) affinchè le coste del Mar Rosso venissero occupate da noi e non dalla rivale, mentr'essa era impegnata nel Sudan contro la terribile rivolta del Mahdi e dei suoi seguaci, furono la causa determinante che spinsero l'Italia ad occupare Massaua: l'eccidio della missione Bianchi, tra Assab e Makallè, la causa occasionale: il 25 gennaio 1885 fu occupata Beilul, il 5 febbraio Massaua. In tal modo, le origini del dominio coloniale italiano sulle terre prospicienti il Mar Rosso ebbero inizio col favore dell'Inghilterra e quasi a garanzia che quelle regioni non cadessero in mano alla Francia. Ma l'opinione pubblica italiana non era preparata a queste imprese, sia pur modeste: in Parlamento fu dichiarato che l'espansione coloniale non solo non era utile, ma era dannosa; qualcuno manifestò il timore che essa distogliesse l'attenzione degli Italiani dal loro vero obiettivo, il Mediterraneo. Fu appunto in quell'occasione, difendendo la propria politica coloniale, che il Mancini pronunciò (27 gennaio 1885) la celebre frase: « Ma perchè invece non volete riconoscere che nel Mar Rosso, il più vicino al Mediterraneo, possiamo trovare la chiave di quest'ultimo, la via che ci riconduca ad una efficace tutela contro ogni nuovo turbamento del suo equilibrio? », frase su cui fu moda far dell'ironia per molti anni, ma che i recenti avvenimenti hanno dimostrato essere in gran parte corrispondente al vero. Ma gli attacchi di Cairoli, di Crispi, di Fortis, di Sonnino (per non ricordare che i nomi più noti) continuarono a tal segno, che il Mancini il 17 giugno dello stesso anno dovette dimettersi. Gli succedette il conte di Robilant, col quale la politica italiana ebbe nuovo vigore e nuova energia. Di lui resterà perenne il ricordo per aver affermato alla Camera (23 gennaio 1886): « Io, signori, non faccio sentimentalismo di sorta in politica. Intendo di fare la politica degli interessi e della dignità del mio paese; ma, all'infuori di questa, non sono legato nè da pregiudizi, nè da sentimenti ». Era una risposta degna ai continui avvertimenti di Bismarck e di Kalnoky che l'alleanza non significava legame per tutte le eventualità. Fu merito del conte di Robilant di aver migliorato la posizione dell'Italia nella Triplice Alleanza; infatti nel 1887 egli non rinnovò *sic et simpliciter* il trattato di cinque anni prima, ma mediante l'aggiunta di due protocolli riuscì a far riconoscere dall'Austria il principio che qualunque accrescimento in Oriente non sarebbe avvenuto senza compensi per l'altra parte, e dalla Germania il principio che un'estensione dei possedimenti francesi nel Marocco o nella Tripolitania avrebbe giustificato un'azione italiana su detti territori o sul territorio metropolitano francese, con applicazione del *casus foederis* contemplato dal trattato. In tal modo non solo veniva garantito, a fa-

vore dell'Italia, lo *statu quo* nei Balcani e nell'Africa settentrionale, ma veniva stabilito il principio che un'azione preventiva diretta ad impedire il mutamento dello *statu quo* da parte della Francia era una mossa difensiva e, come tale, atta a far entrare in gioco il meccanismo dell'alleanza. Un vero successo per l'Italia, dovuto al fatto che il conte di Robilant seppe sfruttare tanto il risveglio del nazionalismo francese manifestatosi con l'ascesa al Ministero della guerra del gen. Boulanger, quanto il raffreddamento sopravvenuto tra la Russia e l'Austria (e quindi anche tra la Russia e la Germania) in seguito alla crisi bulgara, ciò che aveva aumentato, colla morte della Lega dei Tre Imperatori, il valore dell'alleanza italiana: e il conte di Robilant non si era lasciato sfuggire l'occasione di farsela pagare a buon prezzo! Ma il di Robilant aveva fatto anche di più: memore che lo scacco tunisino era dipeso, in gran parte, dall'atteggiamento inglese, con un accordo concluso il 12 febbraio 1887 si era assicurato l'appoggio britannico per il mantenimento dello *statu quo* nel Mediterraneo e, in caso di turbamento del medesimo, aveva ottenuto il riconoscimento della preminenza degli interessi italiani sulla Tripolitania e sulla Cirenaica contro il riconoscimento italiano della preminenza degli interessi britannici in Egitto. Con questo accordo (completato da un accordo mediterraneo italo-spagnolo del 4 maggio dello stesso anno), non solo non era più possibile una ripetizione del 1881, ma la Francia si trovava isolata nel Mediterraneo ed obbligata a tener conto dei fondamentali interessi italiani in quel mare. Non a torto il di Robilant potè affermare di aver messo l'Italia « in una botte di ferro ».

4. - Se, a partire dal 1887, la posizione internazionale dell'Italia si trovò ad essere nettamente diversa da quella del 1878 e da quella dello stesso 1882, incerte continuavano ad essere la situazione interna e quella coloniale. All'interno si determinò, nel 1883, quello sfaldamento dei due classici partiti, la Destra e la Sinistra, che è noto col nome di « trasformismo ». Annunciato col discorso tenuto da Depretis a Stradella (8 ottobre 1882), fu sanzionato dal voto del Parlamento del 19 maggio successivo. L'origine di questo avvenimento notevole nel campo parlamentare italiano, ma non peculiare del nostro Paese, deve trovarsi nel fatto che, dopo il 1870, i due partiti avevano sostanzialmente esaurito il loro programma; e il Depretis pensò opportuno, al di fuori della classica distinzione, instaurare una politica che, rifuggendo dalle intemperanze degli estremisti dell'uno e dell'altro aggruppamento, s'appoggiasse saldamente sui loro elementi più moderati. Era una soluzione empirica, molto pratica; ma in realtà finì col diventare una lotta di persone più che di idee e favorì il passaggio dal regime parlamentare a quello democratico. Non era certo colpa di Depretis se la situazione era quella; forse egli abusò un poco di questa sua abilità tattica nel Parlamento e diede il colpo di grazia, cogli aggruppamenti che combinò per ottenere una maggioranza, anche agli ultimi residui dei due vecchi partiti. Che l'appartenenza alla Destra o alla Sinistra fosse ormai in realtà una mera etichetta è provato da pochi esempi. Sull'allargamento del suffragio andavano d'accordo, nel volerlo, Crispi, Cairoli e Sella; nel non volerlo o nel volerlo molto moderato, Depretis e Nicotera; sulla tassa del macinato, era favorevole all'abolizione il Minghetti mentre ne volevano il manteni-

mento il Sella ed il Grimaldi, benchè fossero tra loro di opposto partito; sui rapporti tra Stato e Chiesa, erano favorevoli alla tradizione cavouriana il Lanza ed il Minghetti e, invece, favorevoli ad un inasprimento della lotta lo Spaventa ed il Sella pur appartenendo tutti alla Destra. Nè infine dobbiamo tralasciare di menzionare che il Crispi ed il Nicotera, benchè appartenenti alla Sinistra, erano in politica interna più autoritari dei rappresentanti della Destra e quindi in urto collo Zanardelli il quale, anch'egli della Sinistra, era sostenitore della tesi che lo Stato « deve reprimere e non prevenire ». Quindi Depretis, affermando dopo le elezioni del 1882 il concetto del trasformismo, non fece che attuare una realtà già in atto. Egli ebbe l'appoggio di molti capi dell'antica Destra (Minghetti, Sella, Spaventa, Bonghi), mentre fu avversato da alcuni capi della Sinistra (Baccarini, Zanardelli, Cairoli, Crispi e Nicotera), la cosidetta «pentarchia». Se questa evoluzione del parlamentarismo fece scorrere molti fiumi di inchiostro e, a torto, fu giudicata un grave disastro per l'Italia, molto meno lieta era la situazione in altri campi: la bilancia commerciale passiva (da 41 milioni nel 1878 a 600 milioni nel 1887), il bilancio con una preoccupante tendenza al disavanzo (da 16 milioni e mezzo di attivo nel 1878 a 90 milioni di passivo nell'anno 1887-1888); l'analfabetismo sempre alto, in modo preoccupante (il 67,3% nel 1881); il problema sociale appena sfiorato, ma pur sempre minaccioso e crescente, in parte per le reali condizioni di miseria di alcune regioni d'Italia, in parte per l'incipiente sorgere di una grande industria, in parte per la propaganda svoltavi dal russo Bakunin che ebbe, per qualche tempo, l'appoggio di Garibaldi; i rapporti tra Stato e Chiesa sempre molto tesi nonostante un tentativo di conciliazione operato da Padre Tosti (maggio-luglio 1887). A questi gravi problemi si aggiungano alcune sventure inevitabili, quali il terremoto di Casamicciola (28 luglio 1883) ed il colera, che infuriò nell'estate del 1884 in molte parti d'Italia, ma in modo particolare a Napoli, e si vedrà che, nonostante alcune realizzazioni (istituzione della Cassa nazionale di assicurazione per gli infortuni degli operai sul lavoro, convenzioni ferroviarie con le Società incaricate della gestione, perequazione dell'imposta fondiaria), molte e gravi cose restavano da fare. Una delle più urgenti, e che più suscitava controversie in Italia, era la questione coloniale. Il conte di Robilant, che pure aveva manvorato così abilmente in Europa, fallì nel suo compito africano, forse anche perchè egli era contrario all'impresa. La occupazione di Massaua aveva portato l'Italia a diretto contatto con l'Impero d'Etiopia. Sarebbe stato necessario compiere una politica decisa, di amicizia o di ostilità verso quello Stato. Invece il di Robilant ebbe degli atteggiamenti incerti, che provocarono la diffidenza del Negus Giovanni ed ebbero come epilogo l'episodio di Dogali (26 gennaio 1887), nel quale 430 Italiani, dopo eroica lotta, furono trucidati da truppe abissine. Questo avvenimento non solo provocò le dimissioni del ministro degli esteri, ma ebbe conseguenza una violenta discussione alla Camera tra i fautori della politica coloniale ed i loro avversari. Per fortuna anche alcuni di coloro che v'erano contrari ritennero che, per l'onore della bandiera, l'Italia non potesse tirarsi indietro e dovesse vendicare i suoi morti e la Camera finì con l'approvare la richiesta di uno stanzia-

mento straordinario di fondi a scopo militare.

5. - Il 7 agosto 1887 saliva al potere, per la morte di Depretis, Francesco Crispi il quale negli ultimi mesi si era riavvicinato al vecchio statista piemontese, tanto da entrare a far parte del Ministero. Coll'ascesa di Crispi al governo si ebbe un vero risveglio di energia delle forze della nazione, giacchè lo statista siciliano, talora persino con qualche intemperanza, puntò deciso verso le méte che si prefiggeva, abbandonando totalmente gli indugi ed i tentennamenti dei suoi predecessori. Il periodo crispino è contrassegnato da un netto rafforzamento dell'alleanza con le Potenze Centrali, da un risveglio dell'attività coloniale e da importanti riforme nel campo interno. Il Crispi, che fino dal 1877 era stato uno dei fautori della Triplice Alleanza, appena salito al governo, propose a Bismarck la conclusione di una convenzione militare italo-germanica a rafforzamento dell'alleanza, ed infatti la convenzione fu firmata nel febbraio del 1888. In base ad essa fu stabilito che in caso di guerra con la Francia 6 corpi d'armata e 3 divisioni di cavalleria italiani sarebbero stati inviati sui Vosgi a rafforzare l'esercito germanico. L'intimità dei rapporti italo-tedeschi ricevette prova tangibile colla visita compiuta a Roma dal Kaiser Guglielmo II (ottobre 1888), la prima che venisse compiuta nella capitale italiana dal Sovrano di una Grande Potenza, e dalla visita restituita a Berlino dal Re Umberto (maggio 1889). Al contrario, tesissimi divennero i rapporti con la Francia. Questa Potenza non poteva tollerare che l'Italia fosse alleata con la Germania e cercava, con tutti i mezzi, di staccarla. Con tutti i mezzi, ho detto, ma soggiungo subito con tutti i mezzi ricattatori e oppressivi, e non venendo incontro alle aspirazioni del nostro Paese. Questo atteggiamento francese non poteva provocare che un irrigidimento da parte nostra e quindi un pericoloso aumento di tensione. Il 27 febbraio 1888 ebbe luogo la rottura dei rapporti commerciali italo-francesi e due giorni dopo ebbe inizio una vera e propria guerra di tariffe e finanziaria tra loro. La colpa fu della Francia che, per concludere un nuovo trattato con l'Italia, pretendeva imporle delle condizioni di carattere politico. Il danno per l'Italia non fu piccolo, ma la barriera doganale di cui si cinse favorì il rapido incremento dell'industria nella parte nord del Paese. Altre cause di attrito furono l'occupazione italiana di Zula nell'Africa orientale (ottobre 1888), la giusta pretesa italiana che nei territori da noi occupati sul Mar Rosso fossero considerate abolite le capitolazioni, i provvedimenti francesi contro le scuole italiane in Tunisia, la continua intromissione francese nella tensione tra l'Italia ed il Papato. La tensione raggiunse un punto tale che non solo l'Italia si rifiutò di partecipare all'Esposizione internazionale di Parigi (maggio 1889), ma che nell'estate dello stesso anno parve imminente lo scoppio delle ostilità tra i due Paesi. Poi alla tensione subentrò una distensione, anche perchè la Germania e l'Inghilterra fecero capire che se l'Italia fosse stata aggredita, avrebbe ricevuto il loro aiuto, e alla fine dell'anno fu da parte italiana abolita la tariffa differenziale sui prodotti francesi. Con ciò non migliorarono di gran che i rapporti, perchè il progetto francese di fare della Tunisia una propria colonia e le fortificazioni intraprese a Biserta, nonostante le assicurazioni date in proposito, mostrarono che il fosso esistente tra i due Paesi

era, per allora, incolmabile. Anche le relazioni con l'Austria non furono buone, perchè lo scioglimento da parte austriaca della Società di cultura *Pro Patria* provocò un'ondata di risentimento in Italia, ed i rapporti tra i due Paesi, benchè formalmente buoni, si rivelarono sempre minati dalla questione irredentistica.

Nel campo coloniale l'Italia riprese il sopravvento sull'Etiopia rioccupando Saati (1 febbraio 1888), estendendo il proprio dominio sui territori del sultanato d'Obbia sull'Oceano Indiano (8 febbraio 1889) e sottoponendo addirittura tutta l'Etiopia al proprio protettorato col trattato d'Uccialli (2 maggio 1889) approfittando della morte del Negus Giovanni cui succedette, coll'appoggio italiano, il re dello Scioa, Menelik. E, quasi contemporaneamente, fu estesa l'occupazione del territorio sottoposto direttamente all'Italia coll'invio di truppe a Cheren, all'Asmara e ad Adua. Ma a questo punto cominciarono le incertezze del Governo e dei militari, incertezze fatali che condussero, 6 anni più tardi, alla perdita dell'Etiopia. Comunque il 1° gennaio 1890 i territori italiani sul Mar Rosso furono riuniti in una sola amministrazione che fu chiamata Colonia Eritrea.

Nel campo della politica interna e sociale Crispi manifestò la più grande energia reprimendo ogni velleità repubblicana ed anarchica, destituendo sindaci riottosi, rafforzando il potere esecutivo (costituzione della Segreteria della Presidenza del Consiglio, creazione dei Sottosegretari), respingendo la proposta di concedere il voto alle donne nel campo amministrativo, emanando la legge di pubblica sicurezza, tutelando l'emigrazione e la salute pubblica mediante un regolamento della prostituzione, stroncando ogni velleità clericale di risollevare nel campo internazionale la questione romana, rafforzando l'armamento della Nazione. Meno felice fu la sua politica finanziaria; il ministro Magliani dovette dimettersi e fu necessariamente ripristinato il corso forzoso la cui abolizione era stata decretata otto anni prima. E Crispi cadde proprio su una questione finanziaria nel gennaio 1891.

6. - Gli anni successivi furono incessantemente dominati dalla questione finanziaria. Essa passò avanti ad ogni altra considerazione, a torto o a ragione, e influì negativamente sulla condotta politica del Paese. Il Ministero Di Rudinì, appartenente alla Destra, dichiarò bandiera del governo essere « quella delle economie ». Ma poichè le economie non bastavano e nuove tasse incontravano l'opposizione del Parlamento, il ministero cadde senza aver risolto il problema. Il Ministero Giolitti, succeduto il 15 maggio 1892, era, al contrario, un ministero nettamente di Sinistra. I provvedimenti che prese nel campo economico-finanziario furono energici e suscitarono un pandemonio nel Parlamento che non poteva ammettere che il Governo procedesse con decreti reali anzichè con leggi; ma anch'essi furono insufficienti. Il Giolitti se ne accorse e pensava di attuare una vasta riforma dei pubblici servizi allorchè fu travolto dallo scandalo della *Banca Romana* nel quale erano coinvolti molti deputati, alte personalità e lo stesso Presidente del Consiglio, accusato di aver prelevato fondi per influenzare le elezioni politiche che avevano avuto luogo nel novembre del 1892. Il ministro delle Finanze del nuovo Ministero Crispi (succeduto a Giolitti il 15 dicembre 1893) Sonnino, tentò anch'egli di porre rimedio alla situazione (il disavanzo raggiun-

se quasi i cento milioni nell'anno 1893-94) ma il suo programma cagionò attacchi violenti al Ministero ed una crisi parziale risoltasi col passaggio di Sonnino dalle finanze al tesoro e la nomina di Boselli alle finanze. Ma se Sonnino riuscì effettivamente a ridurre il disavanzo da cento milioni a trenta, mostrò in quell'occasione una singolare ristrettezza di vedute, lesinando le somme necessarie per la guerra d'Africa e concedendole quando ormai era troppo tardi.

La guerra d'Africa aveva ripreso, in gran parte per colpa dei Ministeri succeduti a Crispi. Quest'ultimo aveva fatto male a seguire una politica troppo filoscioana; ma Rudinì fece anche peggio mutando direttive per fare una politica filotigrina e Giolitti non facendone alcuna. Questi ondeggiamenti erano fatti per unire tutti gli Etiopici contro l'Italia, nessuno fidandosi più della sua amicizia. La Francia naturalmente soffiava nel fuoco: il rinnovo della Triplice Alleanza, effettuato il 6 maggio 1891 proprio dal di Rudinì (sul quale essa contava perchè il trattato non fosse più rinnovato), e l'alleanza stretta con la Russia (27 agosto 1891) le davano nuovo desiderio di ostacolare il nostro Paese e quindi incitava alla rivolta il Negus rifornendolo generosamente di armi. Il 27 febbraio 1893 Menelik denunciò il trattato di Uccialli, cioè dichiarò che non intendeva riconoscere più il protettorato italiano che, tra gli altri, era stato riconosciuto dall'Inghilterra con la quale erano anzi stati delimitati i confini nel 1891, delimitazione che, pur lasciando Cassala in territorio anglo-egiziano, dava all'Italia il diritto di occuparla militarmente in caso di necessità. Le scarse forze italiane in Africa orientale nonostante le indecisioni dei capi ed il rilevante numero di nemici contro i quali dovevano battersi feceri miracoli: batterono i Dervisci ad Agordat (21 dic. 1893) ed a Cassala (17 luglio 1894), batterono gli Abissini a Halai (18 dic. 1894), a Coatit ed a Senafè (13-15 gennaio 1895); ma non poterono che soccombere alla preponderanza del numero, nonostante l'eroismo con cui si batterono, ad Amba Alagi (7 dic. 1895), a Macallè (21 gennaio 1896) e, infine, ad Adua (1 marzo 1896). Quest'ultimo combattimento, in cui 14.500 italiani con 56 cannoni si batterono contro 89.000 Abissini con 42 cannoni, costò all'Italia 5500 morti e 2300 prigionieri; ma non era un disastro irreparabile dal punto di vista militare. Lo diventò perchè la situazione interna italiana lo fece considerare tale. Tumulti scoppiarono nelle piazze ad opera dei democratici; Crispi, cui non si perdonava l'energica repressione dei Fasci siciliani (dicembre 1893-agosto 1894) e dei moti di Lunigiana (gennaio-giugno 1894) — dovuti alle gravi condizioni di quelle popolazioni tra le quali faceva facile presa la propaganda marxista, che aveva sostituito completamente quella di Bakunin, — dovette dimettersi (5 marzo 1896); il grido « Via dall'Africa » tornò ad echeggiare e con la scomparsa dalla scena politica del vecchio statista siciliano il predominio italiano nell'Africa orientale restò un sogno di pochi. Indubbiamente anche Crispi ebbe delle colpe nell'insuccesso, soprattutto fidandosi eccessivamente nella prima fase di Antonelli (1887-1891), nella seconda fase del gen. Baratieri; ma a lui resta la gloria di esser stato il primo assertore della potenza dell'Italia. Come statista ebbe delle lacune: fu eccessivamente impulsivo, fu alla pari di Bismarck incomprensivo del socialismo e dei problemi sociali ma ebbe l'intuizione della neces-

sità dello Stato forte e l'energia di attuarlo in momenti così difficili. Fu anche un ottimo legislatore e la sua opera di rinsaldamento della compagine statale non è minore a quella di accanito difensore del buon nome e dei diritti del suo Paese. In tutte le controversie che ebbe con la Francia tenne duro sino in fondo; ed è da rimpiangere che al momento del massacro di trenta operai italiani ad Aigues-Mortes (18 agosto 1893) ad opera di plebaglia francese (ed oltre un centinaio furono i feriti) non fosse lui al Governo, chè certamente non si sarebbe accontentato della destituzione del sindaco di Aigues-Mortes come fece il già traballante Giolitti. Nei confronti dell'irredentismo Crispi fu severo, in quanto non poteva permettere che degli irresponsabili compromettessero l'azione politica del governo, ma fece ogni tentativo per convincere l'Austria ad un miglior trattamento dei suoi sudditi italiani, soprattutto per il tramite di Berlino. La sua epoca fu una delle più infelici della vita italiana, sia per gli scandali parlamentari che per gli insuccessi coloniali, sia per le condizioni interne sociali e politiche che per quelle economiche e finanziarie; e fu proprio un avverso destino quello che fece vivere quest'Uomo nei momenti più sfavorevoli per la realizzazione dei progetti che la sua grande mente racchiudeva.

7. - La caduta di Crispi e l'avvento del suo avversario politico e personale, il Marchese di Rudinì, significò la fine di ogni tentativo di espansione coloniale italiana nell'Africa orientale, nonostante il generale Baldissera, succeduto al Baratieri, avesse rapidamente ristabilito la situazione sbloccando Cassala dall'assedio dei Dervisci e Adigrat da quello degli Abissini. Il Parlamento (in questo solidale con la maggioranza dell'opinione pubblica italiana) non ne voleva più sapere di Africa e di spedizioni, mentre, per raggiungere e battere Menelik, ritiratosi all'interno dopo la battaglia di Adua, sarebbero occorsi un esercito di 100 mila uomini ed un miliardo e mezzo di spese. I deputati Imbriani, Cavallotti, Andrea Costa, Prampolini, Sacchi, Bovio, Pantano, Barzilai, Credaro, Marcora, Enrico Ferri, ecc. (per non citare che i più noti), ossia tutti gli esponenti della Sinistra democratica, socialista e irredentista, furono d'accordo nel chiedere che venisse troncato «il delitto africano», invano contrastati da Sonnino, da Fortis, dal Di San Giuliano e da Ferdinando Martini che sostenevano esser necessario per l'Italia non dover piegare il capo dopo una sconfitta finchè Custoza e Lissa rimanevano invendicate. Ma queste voci rimasero isolate, ed il Di Rudinì si affrettò a liquidare la questione africana concludendo la pace di Addis Abeba (26 ott. 1896) con Menelik rinunciando al protettorato sull'Etiopia, riconoscendo, in caso di rinuncia all'Eritrea, il diritto di prelazione al Negus e pagando, sotto forma di rimborso spese per il mantenimento dei prigionieri, un'indennità di guerra. Cattiva liquidazione, adunque, aggravata dal fatto che le frontiere tra l'Eritrea e l'Etiopia rimasero incerte (e tali rimasero fino al 1900) e che, senza richiedere alcun compenso, il 25 dicembre 1897 fu ceduta Cassala all'Inghilterra. Quest'ultima azione fu, se è possibile, anche peggiore dell'altra, giacchè alla rivincita contro Menelik si opponevano diversi ostacoli di politica interna e finanziaria; a conservare Cassala o a restituirla mediante adeguato compenso (che avrebbe potuto essere Zeila, invano chiesta nel 1894-95 per poter, attraverso l'Harar, at-

taccare alle spalle l'Etiopia) sarebbe bastata una diplomazia vigile e attiva; invece, nonostante la presenza alla Consulta del Visconti Venosta, che già aveva coperto quel posto per ben 9 anni, si giunse, non certo per colpa sua, ai due atti « rinunciatari » dell'ottobre 1896 e del dicembre 1897. In quegli anni, però, ebbe inizio quel profondo rivolgimento della politica estera italiana che doveva, nel 1915, portare l'Italia nel campo contrario a quello dei suoi alleati della Triplice Alleanza: il riavvicinamento con la Francia. Il motivo fondamentale è da ricercarsi nella freddezza delle relazioni tra la Germania e l'Inghilterra, causata dalla crescente loro rivalità nel campo commerciale, industriale, coloniale e navale che doveva, nel 1904, dopo molte incertezze e una grave crisi franco-britannica per il dominio del Sudan, portare alla formazione dell'Intesa cordiale anglo-francese. Nel trattato del 1882 era stato espressamente stipulato che la Triplice Alleanza non poteva esser diretta contro l'Inghilterra. Tale clausola, decaduta successivamente perchè l'allineamento dell'Inghilterra con la Triplice la rendeva superflua, fu nuovamente richiesta nel 1896 dal Di Rudinì, ma fu rifiutata dalla Germania che ora, mutati i rapporti anglo-tedeschi, vedeva in essa un motivo di indebolimento dell'aggruppamento. Fu pertanto giocoforza per il governo italiano rinnovare tacitamente il trattato qual'esso era stato stipulato nel 1891. Ma, d'altra parte, essendo prossimi alla scadenza gli accordi italo-tunisini del 1868 ed avendo l'Inghilterra e l'Austria riconosciuto nel corso del 1896 il nuovo regime imposto col trattato del Bardo, l'Italia, non più sostenuta da alleati e da amici, dovette accordarsi con la Francia direttamente. Ed il 28 settembre 1896 a Parigi furono firmate tre convenzioni che assicuravano all'Italia piena libertà di commercio e di navigazione con la Tunisia ed il pieno godimento dei diritti civili ed il rispetto della nazionalità per gli Italiani stabiliti nella Reggenza. Questi accordi, che implicitamente costituivano il riconoscimento degli avvenimenti del 1881, erano indubbiamente una « resa a discrezione » dell'Italia, ma era evidente che solo il disinteresse manifestato dalle Potenze centrali nel sostenere l'alleata a salvaguardare i suoi diritti obbligavano quest'ultima a scendere a patti; nè gli alleati si rendevano conto che, lasciando l'Italia libera di accordarsi con la Francia, venivano meno le cause per cui essa si era alleata con loro mentre il permanere del problema irredentista creava inevitabile il distacco dell'Italia dall'Austria-Ungheria. Ed un certo senso di distacco si ebbe nel 1897 per la questione cretese, nella quale l'Italia, con la Francia e con l'Inghilterra, si manifestò favorevole alla Grecia mentre la Germania, la Russia e l'Austria parteggiavano per la Turchia. Ma tale distacco fu temporaneo e non ufficiale, e la questione fu risolta di comune accordo dal Concerto europeo, giacchè Creta ottenne l'autonomia, primo passo verso l'annessione.

La politica interna fu però quella che preoccupò il ministero Di Rudinì: non solo vi furono lotte tra cattolici e massoni, duelli celebri che fecero molto rumore (il conte di Torino contro il Duca d'Orleans, Cavallotti contro Macola), un attentato fallito contro il Re, una ripresa della campagna contro Crispi, ma soprattutto vi fu un vero e proprio tentativo insurrezionale socialista a Milano, provocato dall'aumento del prezzo del pane, come conseguenza dello scarso raccolto

dell'anno precedente e della diminuzione delle importazioni per lo scoppio della guerra ispano-americana. L'insurrezione, durata tre giorni (6-9 maggio 1898), fu domata con grande energia, forse con eccessiva energia. I morti furono numerosi (si dice circa 450), molti gli arresti ed i processi, culminati con severe sentenze. Tra i condannati, fu Filippo Turati, uno dei capi del movimento socialista. Ma la reazione sproporzionata, che veniva proprio da un Ministero che, per il passato, era stato troppo incline « a lasciar fare e a lasciar passare », provocò la caduta dello stesso Gabinetto, attaccato da tutte le frazioni della Camera, e in particolare modo da Sonnino. Il 18 giugno 1898 il Di Rudinì rassegnava le dimissioni e scompariva praticamente dalla vita politica italiana. Questa levata di scudi era il preludio di un orientamento verso Sinistra. Gli succedette il gen. Pelloux, il quale dovette non solo far fronte ad una nuova opposizione dell'elemento catttolico, in conseguenza di un'enciclica di Leone XIII (5 agosto 1898) in protesta di provvedimenti presi contro associazioni cattoliche dopo la repressione dei moti di Milano, ma ad un vero e proprio ostruzionismo parlamentare operato dai deputati della Sinistra e dell'Estrema Sinistra contro i progetti di leggi eccezionali che il Pelloux, sotto la pressione dell'elemento conservatore, aveva proposto alla Camera il 4 febbraio 1899. Infatti se da un lato le tendenze ultrademocratiche erano andate rafforzandosi verso la fine del secolo, si erano andate risvegliando anche le correnti conservatrici. Sintomatico era stato l'articolo di Sonnino « Torniamo allo Statuto » del 1° gennaio 1897, nel quale si invocavano provvedimenti per un rafforzamento del potere esecutivo, ossia contro la progressiva usurpazione dei poteri da parte del Parlamento. La lotta tra le due contrarie tendenze non poteva essere che violenta, soprattutto dato che tra i provvedimenti progettati v'era quello di frenare la libertà di stampa, libertà di cui i giornalisti avevano fino ad allora non usato, ma abusato. Costa, Barzilai, Mirabelli, Giuseppe Ferrari, lo stesso Scarfoglio attaccarono violentemente i progetti di legge che furono invece approvati e difesi, oltre che da Sonnino e da Michele Torraca, anche da Giolitti e da Zanardelli. Con l'autorevole appoggio di costoro i progetti furono approvati, ma il successivo passaggio operato da Pelloux dalla Sinistra alla Destra (in seguito ad una ricomposizione del Gabinetto, dimessosi il 3 maggio 1899 per uno scacco subìto dal ministro degli esteri Canevaro nel tentativo di avere dalla Cina la concessione in affitto della baia di San-Mun), provocò non solo il distacco di Zanardelli, che si dimise dalla Presidenza della Camera, e di Giolitti ma una coalizione di repubblicani, socialisti e radicali che attuò un vero e proprio ostruzionismo per impedire che venisse approvata una proposta di modifica al regolamento della Camera fatta da Sonnino proprio per impedire l'ostruzionismo dei deputati dell'Estrema Sinistra, di cui l'anima fu Enrico Ferri. Scene disgustose si verificarono più di una volta; Sonnino e Torraca furono percossi da deputati avversari (tra cui Bissolati), le urne della votazione furono rotte. Fu necessario dapprima sospendere la sessione, poi, dopo la riapertura, sciogliere la Camera. Ma elezioni riuscirono favorevoli ai partiti di sinistra e Pelloux dovette dimettersi (18 giugno 1900). Era appena succeduto, con intenti di conciliare gli animi e segnare un orientamento

verso Sinistra, il gabinetto Saracco, che avvenne (29 luglio 1900) l'assassinio di Re Umberto ad opera di un anarchico: era il quarto omicidio commesso, nel giro di sei anni, da anarchici italiani, dopo l'assassinio di Sadi Carnot, presidente della Repubblica francese (24 giugno 1894), di Antonio Canovas del Castillo, presidente del Consiglio spagnolo (8 agosto 1897) e dell'imperatrice Elisabetta d'Austria (10 settembre 1898). Il nefando omicidio, che spegneva un Re buono ed amato dal suo popolo, ebbe tuttavia come risultato di far pronunciare parole roventi di sdegno contro l'assassino da parte degli stessi socialisti e degli stessi repubblicani e di produrre quindi, se non una *détente* tra i partiti, una minor violenza nei loro conflitti parlamentari.

8. - Il Ministero Saracco, sotto il quale avvenne l'ascesa al trono di Vittorio Emanuele III, fu il Ministero di transizione tra gli ultimi conati di governo autoritario (Crispi, Di Rudinì, Pelloux) ed il nuovo sistema di governo che nei primi tre lustri del XX secolo fu seguìto o fatto seguìre dal dittatore del Parlamento italiano, Giovanni Giolitti: esso cadde per aver prima fatto chiudere, poi aver permesso la riapertura della Camera del Lavoro di Genova. « Arbitrio prima o debolezza dopo? » fu il dilemma posto da uno degli avversari, il deputato Daneo. Forse il ministero avrebbe potuto salvarsi, grazie all'ascendente di cui godeva il vecchio statista piemontese, se contro di lui, accennando alle nuove teorie, non fosse sorto Giolitti il quale, dopo il crollo del novembre 1893, tornava alla ribalta della vita politica italiana. Fu in quell'occasione, e precisamente il 4 febbraio 1901, che Giolitti manifestò il proprio concetto non solo di non opporsi al movimento operaio, ma di permetterne lo sviluppo nell'orbita legale, limitando l'azione del governo alla tutela dell'ordine pubblico. « Purtroppo — dichiarò Giolitti — persiste ancora nel Governo, e in molti suoi rappresentanti, la tendenza a considerare come pericolose tutte le Associazioni dei lavori... La tendenza, della quale ora ho parlato, produce il deplorevole effetto di rendere nemiche dello Stato le classi lavoratrici, le quali si vedono guardate costantemente con occhio diffidente anzichè con occhio benevolo dal Governo, il quale pure dovrebbe essere il tutore imparziale di tutte le classi dei cittadini... Ora queste Camere di lavoro cosa hanno in sè di illegittimo? Esse sono le rappresentanti di interessi legittimi delle classi operaie... Le associazioni operaie hanno diritto ad essere rappresentate come lo sono gli industriali e i commercianti... Io credo che bisogna mettere allo stesso livello di fronte alla legge tanto il capitalista quanto il lavoratore ». Queste dichiarazioni, che riflettevano l'opinione della maggioranza del Parlamento, produssero l'avvento al potere di Zanardelli, il più autorevole capo del liberalismo, e di Giolitti, ch'ebbe il portafoglio dell'Interno (15 febbraio 1901). L'esperimento, sostanzialmente, riuscì. Gli scioperi infuriarono uno dopo l'altro, raggiungendo, per il solo biennio 1901-1902, il ragguardevole numero di 630 per quelli agricoli, e oltre 1000 per quelli industriali; non tutti gli scioperi furono neppure dettati da moventi economici ma taluno solo da moventi politici; purtuttavia contribuirono da un lato a migliorare le condizioni materiali e morali dei lavoratori dell'industria e dell'agricoltura, dall'altro a spezzare il Partito socialista in due gruppi: uno, facente capo a Turati (graziato nel 1899), Treves, Bissolati, Ciccotti, Pram-

polini, Bonomi ecc. a tendenze riformiste; l'altro, facente capo a Ferri e a Labriola, a tendenza rivoluzionaria. Al Congresso di Imola (6-9 settembre 1902) la prima tendenza prevalse in modo schiacciante; in tal modo la massima parte del Partito socialista si inquadrò, alla pari con quanto avveniva in Francia, in Germania ed in Inghilterra col *Labour Party* nelle istituzioni statali, mirando a modificarle o a trasformarle e non più ad abbatterle o infrangerle con la violenza. Questo progressivo interessamento del Governo per i problemi economico-sociali fece prendere ufficialmente in considerazione la « questione meridionale », intravista subito da Cavour e non risolta dai suoi successori per vari motivi. Il vecchio Zanardelli volle personalmente rendersi conto della situazione della più abbandonata delle regioni meridionali, la Lucania (allora Basilicata) e la percorse per 16 giorni, nel settembre 1902, nonostante i gravi disagi aggravati dall'età. Dall'interessamento del vecchio statista bresciano vennero fuori gli inefficaci provvedimenti proposti da Giolitti per la Basilicata il 2 febbraio 1904, convertiti in legge il 31 marzo successivo, che consistevano nella creazione di Casse di prestito, di cattedre ambulanti d'agricoltura, di premi per i costruttori di case ed i coloni o allevatori più attivi, nello stanziamento di fondi per bonifiche, rimboschimento, costruzione di strade rotabili e di strade ferrate, nella diminuzione o nell'abolizione di alcune imposte ecc. Connessa all'interesse del governo per la questione meridionale fu anche la legge 8 luglio 1904 per i provvedimenti in favore di Napoli, soprattutto per fare di questa città un centro industriale. E questa legge, anch'essa proposta da Zanardelli e varata sotto Giolitti, al contrario della precedente, fu efficace.

L'interessamento dello Stato per il problema sociale fu indubbiamente un gran bene per l'Italia. Sono da criticarsi i mezzi che furono adottati; è innegabile però che l'opposizione continua alle aspirazioni della classe lavoratrice avrebbero messo in pericolo il Paese e la Monarchia, soprattutto dopo che con l'Enciclica *Rerum novarum* (15 maggio 1891) quel grande Papa che fu Leone XIII aveva dato prova di comprensione se non per il movimento socialista, per le rivendicazioni degli umili. E lo Stato italiano, venendo in un certo qual modo incontro ai lavoratori, strappò di mano al Pontefice un'arma di cui avrebbe potuto servirsi, la questione sociale, per riguadagnare la perduta Roma. Infatti Leone XIII, salvo l'azione umanitaria presso Menelik in favore dei prigionieri di Adua (agosto 1896), fu sempre contrario al governo italiano, e questi lo ricambiò d'eguale moneta. Ancora nel febbraio 1902 vi fu una certa tensione a causa della proposta di Zanardelli di introdurre in Italia il divorzio. La proposta non ebbe seguito (e fu Giolitti uno di coloro che contribuirono a silurarla) e tale tensione fu uno degli ultimi avvenimenti tanto del lungo Pontificato di Leone XIII, che si spense novantatreenne il 20 luglio 1903, quanto della lunga carriera politica dello Zanardelli, che, dimessosi il 20 ottobre di quell'anno, morì settantasettenne il 26 dicembre 1903. Il nuovo Conclave, che portò al Soglio di S. Pietro il Patriarca di Venezia Giuseppe Sarto (che assunse il nome di Pio X), si svolse in modo regolarissimo per quanto riguardava l'Italia; in modo strano invece per causa dell'Austria che, valendosi del diritto di veto concesso all'Impera-

tore, si oppose alla nomina del Cardinale Mariano Rampolla, già Segretario di Stato sotto il defunto Pontefice, considerato eccessivamente francofilo. Il mantenimento dell'ordine pubblico, affinchè il Conclave si svolgesse in Roma nel modo più regolare possibile, fu l'ultima grande preoccupazione dello Zanardelli prima che un cancro lo rapisse alla vita.

9. - Coll'inizio del secolo la politica estera dell'Italia riprese il vigore che dopo il 1870 le era quasi costantemente mancato. Innanzi tutto l'Italia si associò all'azione internazionale contro la Cina, per punirla dell'eccidio di cittadini e missionari europei compiuto dalla fanatica e xenofoba setta dei *Boxers*: i nostri marinai ed i nostri soldati si comportarono in modo brillante, meritandosi l'elogio del Maresciallo Waldersee, comandante in capo della spedizione punitiva, e l'azione del nostro Ministro in Cina, Salvago Raggi, fruttò all'Italia la concessione in affitto di una zona di Tien Tsin (7 giugno 1902), contribuendo così a rialzare il nostro prestigio nel Celeste Impero; prestigio assai scosso dopo lo scacco per l'affitto della baia di San-Mun. Ma fu soprattutto nel campo della politica mediterranea ed europea che l'Italia ottenne i migliori successi. A base di questi successi fu il progressivo riavvicinamento alla Francia. Dopo gli accordi del 1896 relativi alla Tunisia, si ebbero l'accordo commerciale del 21 novembre 1898, l'accordo per la delimitazione della frontiera tra l'Eritrea e la Somalia francese del 24 gennaio 1900 e, infine, gli accordi Visconti Venosta-Barrère del 14-16 dicembre 1900 relativi al Mediterraneo. Il movente di questo orientamento fu, come s'è detto, il riavvicinamento franco-inglese operato dopo la crisi del 1898 e culminato con l'accordo del 21 marzo 1899, in base al quale la Francia e l'Inghilterra si spartivano il retroterra tripolino. All'Italia restavano due vie: o opporsi con la forza, appoggiandosi agli Alleati; o venire a patti con i franco-inglesi. Il disinteresse austro-germanico per la situazione italiana del Mediterraneo escludeva la prima soluzione; quindi non rimaneva altra via che la seconda. Essa era d'altra parte molto desiderata dal ministro degli esteri francese, Delcassé, il quale da un lato mirava ad indebolire la Triplice Alleanza, in particolare modo la Germania; dall'altro a premere sull'Inghilterra per la conclusione di un accordo di portata generale che regolasse tutte le questioni pendenti tra i due paesi. Orbene, con lo scambio di lettere tra Visconti Venosta e Barrère del 14-16 dicembre 1900 la Francia riconosceva all'Italia il diritto di prelazione sulla Tripolitania e sulla Cirenaica (che appartenevano alla Turchia), mentre l'Italia riconosceva alla Francia gli stessi diritti sul Marocco. A guardar bene le cose, l'Italia otteneva come compenso per un nuovo acquisto francese, il Marocco, quel compenso che avrebbe dovuto avere (e le era stato offerto), per la Tunisia; ma ormai per quest'ultimo paese non v'era più nulla da fare, allora, e Visconti Venosta fece benissimo a salvare il salvabile, al fine di impedire che anche l'ultima regione mediterranea aperta alla nostra influenza venisse a cadere sotto il dominio straniero e l'Italia fosse definitivamente soffocata nel proprio mare.

L'intesa italo-francese, che si andava delineando, ebbe ulteriori sviluppi due anni dopo. Era allora ministro degli esteri, nel Gabinetto Zanardelli, un *homo novus* alla diplomazia ed alle questioni internazionali, l'ingegnere milanese Giu-

lio Prinetti, deputato della Destra. L'amicizia tra la vicina repubblica e l'Italia assunse forme così palesi (visita della Squadra italiana a Tolone, Collare della SS. Annunziata al presidente della Repubblica Loubet, discorso di Barrère a Palazzo Farnese per il Capodanno del 1902, intervista del ministro Delcassé al *Giornale d'Italia*) che in Germania ne furono gravemente preoccupati. Fu appunto per dissipare tali inquietudini che il Cancelliere del Reich, von Bülow, pronunciò al Reichstag (8 gennaio 1902) un discorso ch'è rimasto famoso: « In un matrimonio felice — egli disse — il marito non deve essere geloso se la moglie fa un innocente giro di valzer con un altro: l'essenziale è ch'essa non lo inganni; ed essa non ingannerà il marito se presso di lui trova la migliore convenienza ». In quel momento la situazione era come diagnosticava il von Bülow; ma il futuro doveva dimostrare che, soprattutto a causa dell'Austria, non era presso la Triplice che l'Italia avrebbe trovato « la migliore convenienza ».

Nel corso del 1902 fu rinnovato il trattato della Triplice Alleanza. La Francia cercò, ma invano, di impedire questo avvenimento, benchè Zanardelli fosse riluttante a mantenere l'Italia a lato delle Potenze Centrali. Fu il Prinetti che, giustamente, non volle assumersi la responsabilità di isolare il nostro Paese, il che avrebbe ridotto a zero le profferte che ci faceva la Francia. Il Prinetti riuscì a far concludere, prima del rinnovo della Triplice, un trattato di commercio a noi favorevole, evitando così di ripetere l'errore commesso dal Di Rudinì nel 1891; poi riuscì a far inserire nel trattato politico la dichiarazione che l'Austria-Ungheria si disinteressava di un'eventuale nostra azione in Tripolitania ed in Cirenaica. Lo stesso riconoscimento il Prinetti ottenne da parte dell'Inghilterra la quale si rifiutò di rinnovare gli accordi mediterranei del 1887 appunto a causa dell'attrito esistente con la Germania cui tali accordi mediterranei la legavano indirettamente. Ma l'accordo più importante fu conchiuso con la Francia, noto appunto col nome di « accordo Prinetti-Barrère » (1 novembre 1902, ma in realtà avvenuto il 30 giugno di quell'anno). In base ad esso non solo fu riconfermato quanto già combinato nel dicembre 1900, ma l'Italia assicurava la Francia che, qualora questa fosse stata aggredita da una o più Potenze oppure in seguito ad una provocazione diretta (e cioè concernente i rapporti diretti tra Potenza provocatrice e Potenza provocata) la Francia avesse preso l'iniziativa di una dichiarazione di guerra per la difesa del suo onore e del suo territorio, l'Italia avrebbe conservato una stretta neutralità. Tale accordo giuridicamente combaciava perfettamente con quello della Triplice; è tuttavia evidente che tra la situazione del 1882 e del 1887 e quella del 1902 v'era una profonda differenza: la Triplice, benchè difensiva, aveva originariamente un carattere nettamente antifrancese che l'accordo Prinetti-Barrère eliminava del tutto. L'Italia non solo aveva un precedente nel trattato di riassicurazione conchiuso da Bismarck con la Russia nel 1887 alle spalle dell'Austria, ma era stata a ciò costretta dal continuo disinteresse dei suoi Alleati per la sua situazione mediterranea. Essa mirava a dare un significato pacifico all'alleanza ed a mantenere buoni rapporti con tutti. E dato che i rapporti con l'Austria continuavano a non esser buoni a causa delle terre irredente, l'Italia mirava a stringere buoni rapporti anche con la

Russia. Ma tale riavvicinamento, iniziato dal viaggio di Vittorio Emanuele III a Pietroburgo (luglio 1902), non ebbe luogo per allora perchè all'annunzio che lo Zar Nicola II avrebbe restituito la visita a Roma, i socialisti fecero un tale pandemonio (giugno 1903) che la visita fu rinviata. Tale rinvio ebbe certamente, sia pure in parte, influenza sulla conclusione dell'accordo austro-russo di Mürzsteg (2 ottobre 1903) in base al quale il predominio sulla Penisola Balcanica fu riservato a quelle due Potenze. In tal modo la sfrenata libertà concessa ai socialisti e la loro insensibilità per la politica estera (conseguenza di immaturità politica) danneggiò il Paese nel campo della politica internazionale. Ad ogni modo quando il 9 febbraio 1903 Prinetti dovette, a causa di un insulto apoplettico, dare le proprie dimissioni, la posizione dell'Italia nel Mediterraneo era buona perchè, ad eccezione della Russia, tutte le Grandi Potenze avevano riconosciuto i diritti italiani sulla Tripolitania e sulla Cirenaica e due degli assensi, quello inglese e quello austriaco, erano stati il primo riottenuto, il secondo ottenuto da lui. Fu grazie all'azione svolta tra il 1896 ed il 1902 che l'Italia potè nel 1914 avere mano libera e nel 1915 scendere in campo per la realizzazione delle proprie aspirazioni contro gli antichi alleati del 1882.

10. - Coll'avvento di Giolitti al potere (3 novembre 1903) si ebbe, sino al 1914, un periodo di dittatura parlamentare dello Statista piemontese. Non solo, infatti, egli fu al governo tre volte con una durata complessiva di ben 94 mesi, cioè 7 anni e 10 mesi (e cioè dal 3 novembre 1903 al 12 marzo 1905, dal 29 maggio 1906 al 10 dicembre 1909 e dal 30 marzo 1911 al 19 marzo 1914), ma anche i Ministeri di breve durata che si inserirono tra l'uno e l'altro Ministero Giolitti, ossia l'*interim* di Tittoni (16 marzo-27 marzo 1905), i Ministeri Fortis (28 marzo-22 dicembre 1905 e 24 dicembre 1905-8 febbraio 1906), i due Ministeri Sonnino (8 febbraio-27 maggio 1906 e 11 dicembre 1909-31 marzo 1910) ed il Ministero Luzzatti (31 marzo 1910-2 marzo 1911) furono obbligati a muoversi entro le direttive fissate da Giolitti, pena la perdita della fiducia della maggioranza della Camera che Giolitti teneva saldamente in pugno. Il metodo col quale il Giolitti seppe per tanto tempo dominare la vita parlamentare italiana non fu certo uno dei più proficui per la Nazione, specialmente dal punto di vista della moralità politica: egli fu soprattutto un disgregatore dei partiti politici italiani, come già il Depretis, e seppe contornarsi delle maggioranze che andavano dai socialisti e dai radicali ai clericali, con programmi che davano, come suol dirsi, un colpo al cerchio ed uno alla botte. Oscillazioni ve ne furono, nei programmi giolittiani, a seconda delle elezioni e delle maggioranze che da esse uscivano: Giolitti infatti inclinò nel 1903 verso sinistra giungendo ad offrire un portafoglio al socialista Turati; nel 1904 ripiegò verso destra dopo che la tinta della Camera fu più conservatrice e nel 1911 poggiò decisamente, un'altra volta, sulla sinistra giungendo a concedere il suffragio universale (legge 30 giugno 1912). Queste oscillazioni, unitamente ai metodi con cui venivano eseguite le elezioni (tipiche quelle del 1913, in cui quasi nessuno dei nemici personali di Giolitti riuscì a trionfare), costituirono un vero e progressivo disfacimento della vita politica italiana, che fu anche turbata da alcuni gravi scandali (questione morale

contro il ministro Bettòlo nel 1902, gli attacchi a Rosano ed il suo suicidio nel 1903, il processo e l'assoluzione del deputato Giuseppe Romano nel 1907-08, il processo e la condanna del ministro Nunzio Nasi nel 1907-08, lo scandalo per la costruzione del Palazzo di Giustizia di Roma che ebbe come conseguenza le dimissioni di quattro deputati), oltre che da tumulti ed agitazioni interne. Infatti Giolitti non adottò nè il sistema preventivo caro a Crispi nè quello repressivo caro a Zanardelli: la sua formula fu « nè reazione nè rivoluzione ». Era suo convincimento che sarebbe bastato lasciar sfogare i partiti, quasi afflitti da esuberanza giovanile, perchè nulla di grave succedesse e che se, al contrario, si fosse tentato di opporsi loro, sarebbe nato chi sa che cosa. Era da un lato avere profonda fiducia nella resistenza della classe borghese, pur così divisa; era aver fiducia nel buon senso del popolo italiano l'adottare tale formula; e, in un certo senso, si può affermare che i fatti diedero ragione allo Statista piemontese. Scioperi ve ne furono e molti; morti e feriti, anche; paralisi di alcuni rami della vita nazionale, anch'esse: basti ricordare lo sciopero generale diffusosi in tutta Italia nel settembre 1905, durato quattro giorni, con scene di violenza inaudita e di vera follìa collettiva; basti ricordare lo sciopero generale dell'ottobre 1909 a carattere anticattolico ed i minori scioperi parziali verificatisi un po' ovunque tra il 1906 ed il 1909 (in particolare quello di Parma del maggio 1908, durato due mesi) per vedere quali nefaste conseguenze nella vita della Nazione producesse il sistema giolittiano. Ciononostante, esaminando le cose da un punto di vista più profondo, è innegabile che gli scioperi da un lato convinsero la classe operaia della sua impotenza a sovvertire l'ordine sociale esistente e pertanto rafforzarono in modo notevole la corrente riformista del Partito socialista a scapito di quella rivoluzionaria e di quella sindacalista: il congresso di Firenze del settembre 1908 rappresentò il trionfo di Turati e di Bissolati contro Labriola, Morgari e gli altri sindacalisti, seguaci delle teorie di Sorel, e nel dicembre 1909 si ebbe il clamoroso distacco di Ferri dal socialismo rivoluzionario e la sua adesione al giolittismo, il che costituì indubbiamente un avvenimento importante che privò i rivoluzionari di uno dei suoi capi più battaglieri se non uno dei più efficaci. Dall'altro lato si ebbe una coalizione dei partiti borghesi, e nelle elezioni del 1913 vi fu una vera e propria alleanza segreta tra i liberali (che conquistarono 310 seggi) ed i cattolici (che ne conquistarono una trentina), sanzionato dal cosidetto « Patto Gentiloni », che apparve ancor più necessario del solito, dato il risveglio che il movimento rivoluzionario socialista aveva avuto, a scapito del socialismo riformista, a partire dal Congresso di Reggio Emilia (luglio 1912), quasi esclusivamente per opera di Benito Mussolini. Ma anche la recrudescenza della lotta dei socialisti rivoluzionari contro i riformisti aveva, in fondo, fatto piacere a Giolitti, giacchè proprio nel Congresso su citato la scissione formale del Partito socialista, per tanto tempo scongiurata, si effettuò in seguito all'espulsione dal partito di Bissolati, Bonomi ed altri due deputati che, con l'appoggio di altri amici, fondarono un nuovo partito, il « Partito socialista riformista italiano ».

Da quanto sopra non si deve erroneamente arguire che la politica di Giolitti fosse soltanto negativa e basata, oltre che su una buona dose di abilità tattica

parlamentare, sul principio del *divide et impera* applicato ai partiti più pericolosi per l'ordinamento costituzionale dello Stato italiano. Realizzazioni, soprattutto nel campo interno, ve ne furono, e vi accenneremo ora brevemente. Con la S. Sede i rapporti indiscutibilmente migliorarono. La tensione, ufficialmente, non ebbe certo fine; sostanzialmente però Giolitti (che opponendosi al divorzio sostenuto dallo Zanardelli si era accattivato le simpatie del Vaticano) riuscì a far recedere la S. Sede dall'atteggiamento ostruzionistico inaugurato da Pio IX nel 1874 (ed al quale Leone XIII si era mantenuto fedele) consistente nella imposizione ai cattolici di astenersi dal partecipare alla vita politica del Paese. La formula « nè eletti nè elettori » (il famoso *Non Expedit*) fu praticamente abolita da Pio X nel settembre del 1904, dietro richiesta del Governo italiano, giacchè il Santo Padre, pur non abolendo il *Non Expedit*, ne permise la deroga (11 giugno 1905) e così da due deputati cattolici nel 1904, se ne ebbero 24 nel 1909 e, come si è detto, una trentina nel 1913: avvenimento importante che, mentre spianava il dissidio esistente dal 1870, immetteva nella vita politica italiana una quantità di elementi moderati che fecero da contrappeso all'incremento avuto dai partiti estremi. E la tendenza a smussare gli angoli del conflitto Stato-Chiesa fu rivelata, oltre che da alcune manifestazioni esteriori (onori militari resi al vescovo di Lucca per la sua nomina a cardinale, invio di tre corazzate a Cotrone per assistere a feste religiose ecc.), dall'adozione del progetto Rava, ministro dell'Istruzione Pubblica, di lasciare piena libertà d'insegnamento religioso nelle scuole a coloro che l'avessero domandato, progetto che fu approvato il 27 febbraio 1908 non senza accanita lotta da parte dei massoni e dei socialisti. Il bilancio, altro spauracchio dei governi italiani del secolo XIX, fu risanato: dopo i vani tentativi compiuti da Sonnino durante l'ultimo ministero Crispi, il pareggio era stato raggiunto sotto il Di Rudinì: nel 1897-98 per la prima volta il bilancio, anzichè passivo, era stato attivo di 9 milioni e mezzo. Tale situazione favorevole si mantenne, anzi migliorò, negli anni successivi, sino a raggiungere quasi 99 milioni di attivo nell'anno finanziario 1902-03, e mantenendosi costantemente attivo, e ad un alto livello, negli anni successivi (75 milioni e mezzo nel 1904-05; 85 milioni e mezzo nel 1905-06; 101 milioni nel 1906-07) e se scese successivamente (81 milioni nel 1908-09, 50 milioni nel 1909-10, 79 milioni nel 1910-11) ciò fu per diverse cause, quali il necessario riarmo compiuto dal Paese, opere pubbliche di prima necessità e, in gran parte, per far fronte a calamità impreviste, quali il colera, eruzioni del Vesuvio e dell'Etna ma, soprattutto, alle conseguenze del terremoto calabrese dell'8 settembre 1905 ed a quello spaventoso calabro-siculo del 28 dicembre 1908, che rase al suolo, oltre numerose località minori, le città di Reggio Calabria e di Messina. Questa avveduta politica finanziaria non solo permise che il Paese superasse senza scosse la crisi economica mondiale del 1905-06, ma rese possibile la conversione della rendita, operazione che, ideata fino dal dicembre 1903-gennaio 1904 e sospesa per lo scoppio della guerra russo-giapponese (febbraio 1904-settembre 1905), fu ripresa dai Ministeri Fortis e Sonnino nel 1905-06 e condotta a termine il 29 giugno 1906. Per essa, i consolidati 5% lordo e 4% netto furono trasformati in 3.75% per i primi 5 anni e 3.50% a

partire dal 1° luglio 1912. L'esito fu maraviglioso, perchè su un ammontare di 8 miliardi e 200 milioni, fu chiesto il rimborso soltanto di 4 milioni e mezzo, in Italia ed all'estero complessivamente.

Ma la prosperità economica dell'Italia di questo periodo può essere comprovata da mille altri indizi: dal continuo movimento di ascesa della rendita italiana a partire dal 1897 (da 100,58 nel 1897 a 103,04 nel 1903, 103,21 nel 1904, 105,25 nel 1905 e, dopo la conversione, 104,14 nel 1908-09, 104,88 nel 1909-10, secondo le quotazioni della Borsa di Roma; da 93,09 nel 1897 a 102,98 nel 1903, 103,03 nel 1904, 105,14 nel 1905 e, dopo la conversione, 104,00 nel 1909 e 102,49 nel 1911, secondo le quotazioni della Borsa di Parigi); dal miglioramento della situazione monetaria, contrassegnato da un lato dall'aumento della riserva aurea (ma anche dall'andamento della circolazione), dall'altro dal mantenimento all'incirca della parità del cambio sulla piazza di Parigi, sia pure con lievi oscillazioni (sotto la pari dal 1905 al 1907 rispettivamente con 99,96; 99,96 e 99,93 franchi francesi per 100 lire italiane; alla pari nel 1908; sopra la pari con 100,42; 100,51; 100,52 franchi francesi per 100 lire italiane nel triennio 1909-1911); dall'aumento dell'attività agricola ed industriale del paese; dall'aumento dei viaggiatori e delle merci trasportate per ferrovia; dal considerevole incremento del tonnellaggio della flotta mercantile italiana ecc. ecc. Costantemente passiva rimase invece la bilancia commerciale per gli scambi con l'estero, con tendenza anzi all'aumento della passività (da 362 milioni nel 1900 a 608 nel 1906, a 932 nel 1907, a 1 miliardo 1245 milioni nel 1909): la quale veniva però ricoperta dalle rimesse degli emigranti, dalla crescente industria turistica italiana e così via. D'altra parte le passività della bilancia commerciale italiana erano cagionate da un fatto indipendente da ogni attività politica, ma solo dalla mancanza di alcune materie prime, o di alcuni manufatti indispensabili alla vita industriale ed economica della Nazione: cotone greggio e cascami, frumento, carbon fossile, materie seriche, caldaie, macchine a vapore e loro parti, legname etc. Nè tutta questa merce importata gravava in realtà come passività per il Paese, perchè alcune merci, importate grezze, venivano riesportate come manufatti dopo aver dato alimento alla nostra industria, particolarmente sviluppata nell'Italia settentrionale. Troviamo infatti che in testa alle esportazioni italiane, nel 1910, stanno le materie seriche, seguìte dai manufatti di cotone e dai manufatti di seta. Seguivano poi alcuni tipici prodotti italiani, quali i vini ed i vermut, latte, burro e formaggi, l'olio d'oliva, mandorle, noci, nocciole etc. Di notevole importanza è l'esame dei paesi dai quali l'Italia importava e nei quali esportava e le relative percentuali: anche in Italia, come in moltissimi altri Paesi del mondo, fossero i Balcani, l'Estremo Oriente o il Sud America, si nota il progressivo decadere del commercio inglese a favore di quello tedesco. Nel 1891 era la Gran Bretagna che teneva il primato tra i paesi dai quali l'Italia importava (il 23,27% delle importazioni totali), seguìta dalla Francia (12,81%), dalla Germania (11,87%), dall'Austria Ungheria (10,83%) ecc. Nel 1910 invece era in testa la Germania con 16.16 delle importazioni totali dell'Italia, seguìta dalla Gran Bretagna (14,67 per cento), dagli Stati Uniti (11,18%), dalla Francia (10,29%) ecc. Le esportazioni italiane avevano invece tutt'altra

destinazione: nel 1891 il paese che importava maggiormente dall'Italia era la Francia con 17,09% del totale delle esportazioni italiane, seguìta dalla Svizzera (17,08%), dalla Germania (14,99%), dalla Gran Bretagna (13,17%), dall'Austria-Ungheria (10,58 %) ecc. Nel 1910 l'ordine era spostato nel modo seguente: in testa era la Germania col 14,09% delle esportazioni dall'Italia, seguìta dagli Stati Uniti (12,68%), dalla Francia (10,49 per cento), dalla Svizzera (10,40%), dalla Gran Bretagna (10,11%) ecc. Le cifre di cui sopra sono di per sè una prova evidente che i fattori economici non sono sempre elemento decisivo nella storia e che nella guerra del 1915-18 le considerazioni materiali furono, almeno da parte italiana, nettamente soverchiate dalle preoccupazioni politiche e strategiche e dalle considerazioni d'ordine psicologico (irredentismo).

Altre realizzazioni notevoli furono compiute, all'interno, nel periodo chiamato della « dittatura giolittiana ». Una delle più importanti fu l'assunzione da parte dello Stato dell'esercizio delle ferrovie, sino ad allora affidate a tre Società, la « Mediterranea », l'« Adriatica » e la « Sicula ». La soluzione del problema non fu facile, non solo per le esagerate pretese della « Adriatica », ma anche e soprattutto perchè nel disegno di legge presentato alla Camera dal ministro Tedesco il 21 febbraio 1905 erano stati inseriti degli articoli che, istituendo l'arbitrato obbligatorio per il personale dell'Amministrazione ferroviaria, ne vietavano per conseguenza lo sciopero, il che provocò non solo alla Camera una polemica da parte di Enrico Ferri, ma l'attuazione da parte dei ferrovieri prima dell'ostruzionismo, poi dello sciopero. Ma il fallimento di quest'ultimo e l'approvazione del progetto da parte del Parlamento fecero attuare il programma, il che avvenne durante il primo ministero Fortis (22 aprile 1905), avendo Giolitti rassegnato le dimissioni all'approssimarsi delle difficoltà (4 marzo 1905): una delle sue classiche « fughe », con le quali salvava la propria posizione parlamentare lasciando insoluti i problemi e nell'imbarazzo i colleghi. Un'altra realizzazione (ed un'altra classica « fuga » di Giolitti, del 2 dicembre 1909) furono le « convenzioni marittime » col « Lloyd Italiano » in seguito al rifiuto della « Navigazione Generale » di continuare ad esercitare i servizi marittimi. La proposta incontrò molta opposizione non solo perchè sembrarono sacrificati gli interessi dei porti meridionali e siciliani, ma perchè apparvero sacrificati anche gli interessi della finanza pubblica. Il grave problema, che costò l'esistenza del secondo Ministero Sonnino, caduto appunto il 21 marzo 1910 per le nuove proposte avanzate dal ministro della marina Bettòlo sulle « convenzioni », fu poi risolto dal ministro Leonardi Cattolica, durante il ministero Luzzatti, il 28 maggio 1910, mediante l'esercizio concesso, per tre anni, ad una « Società anonima nazionale » con capitale non inferiore a 15 milioni. E nel campo sociale fu attuato il monopolio delle assicurazioni sulla vita, mediante la creazione dell'« Istituto nazionale delle assicurazioni », auspice il Nitti che aveva il portafoglio dell'agricoltura industria e commercio nel quarto ministero Giolitti, nonostante la accanita e violenta opposizione, in Parlamento e fuori, di uomini quali il De Viti De Marco, Sonnino, Salandra, Vilfredo Pareto, Maffeo Pantaleoni, Vincenzo Tangorra, Luigi Einaudi, Cesare Vivante ecc. Nello stesso decennio ebbero luogo anche

tre famose inchieste, una sulla Marina (durata dal 1904 al 1906), una sull'Esercito (durata dal 1907 al 1908) ed una terza, sulle condizioni dei contadini nelle province meridionali ed in Sicilia (votata nel 1907). Ma tutt'e tre rimasero praticamente senza effetto, come rimasero le proposte di riforma del Senato fatte durante il Ministero Luzzatti (maggio 1910-febbraio 1911). Minori, ma pur sempre importanti realizzazioni, furono durante il secondo ministero Giolitti l'istituzione della cassa per l'invalidità e vecchiaia degli impiegati comunali, la pensione per gli operai addetti alla manifattura dei tabacchi, la riforma del sistema carcerario, l'introduzione, nel campo penale, della condanna condizionale e, durante il terzo ministero Giolitti, il riscatto delle linee telefoniche, la costruzione di nuove ferrovie e di nuove opere portuali, il riordinamento della giustizia amministrativa ecc. Nè, da ultimo, taceremo della riforma Credaro (ministro della Pubblica Istruzione nel gabinetto Luzzatti), votata dalla Camera nel luglio 1910 e divenuta esecutiva durante il quarto ministero Giolitti nel giugno 1911, con la quale si voleva dar pratica esecuzione alla legge Coppino del 1877 sull'obbligatorietà dell'istruzione elementare, legge che era rimasta in gran parte lettera morta, tanto che nel 1911 la percentuale degli analfabeti dai 6 anni in su nel Regno era ancora del 43% (contro il 74% del 1861 ed il 56% del 1901) ma con percentuali ancora altissime in alcune regioni dell'Italia meridionale (Lucania, Calabria ecc.). La legge Credaro, combattuta violentemente per motivi politici dal partito cattolico, costituì un notevole passo avanti per l'eliminazione della piaga dell'analfabetismo. Le conquiste degli uomini, quando l'Italia celebrò dal 27 maggio 1910 al 4 giugno 1911 il primo cinquantenario della sua esistenza, avevano così, in modo non disprezzabile, fiancheggiato quelle della stirpe: la popolazione era salita, dai 26 milioni e 800 mila abitanti del 1871, a 34 milioni 670 mila nel 1911, nonostante l'emorragia gravissima cagionata dall'emigrazione. Questo male non fu combattuto come lo fu, ad esempio, la malaria; e così nel 1913 si ebbe una quota di espatriati di ben 900 mila persone, contro i 308 mila del 1896 ed i 788 mila del 1906. Allo sviluppo quantitativo delle energie nazionali (sviluppo delle ferrovie, dei telegrafi, della navigazione, delle industrie, delle risorse agricole), che trovarono del resto una consacrazione ufficiale nelle Esposizioni di Milano del 1906 e di Torino nel 1911 e nell'inaugurazione a Roma, nel maggio 1908, dell'Istituto internazionale di agricoltura, fu pari del resto lo sviluppo qualitativo, e l'Italia diede ancora nel campo della poesia, delle arti rappresentative, della musica, della scienza, del diritto pubblico e privato, delle esplorazioni coloniali e polari uomini di primissimo piano che è evidentemente inutile elencare qui giacchè i loro nomi sono nella mente di tutti.

11. - Quel graduale, se pur lento, sviluppo dell'Italia nel campo sociale, economico e finanziario che ebbe luogo tra il 1900 ed il 1914 non trovò un adeguato riscontro nel campo internazionale. La politica estera della dittatura giolittiana si può infatti scindere in due momenti ben divisi tra loro: il periodo in cui alla Consulta fu Tittoni (3 novembre 1903-22 dicembre 1905 e 29 maggio 1906-10 dicembre 1909) e quello in cui vi fu il Marchese di San Giuliano (31 marzo 1910-16 ottobre 1914), non potendosi evidentemente tener conto, per la loro bre-

vità, dei periodi in cui agli Esteri furono il Morin (9 febbraio-29 ottobre 1903), dopo la malattia di Prinetti, o il Guicciardini, durante i due brevi ministeri Sonnino (8 febbraio-27 maggio 1906 e 11 dicembre 1909-31 marzo 1910) e lo stesso Di San Giuliano, nel secondo gabinetto Fortis (24 dicembre 1905-8 febbraio 1906). Periodo di incertezza e, talora, di debolezza quello del Tittoni; periodo di energia, di accortezza, di prestigio quello del Di San Giuliano. Coll'avvento agli Esteri di Tommaso Tittoni, uomo assolutamente nuovo alla politica internazionale (e per questo motivo violentemente attaccato da Barzilai in Parlamento l'1 dicembre 1903) fu abbandonata quella politica di deciso avvicinamento alla Francia ch'era stato seguito nel periodo 1896-1903, in modo particolare da Visconti Venosta e da Prinetti, e si tentò invece l'inconciliabile, « la coesistenza pacifica delle amicizie e delle alleanze ». Programma assurdo, perchè evidentemente destinato a suscitare diffidenza tanto presso gli alleati che presso gli amici (i quali, si ricordi bene, erano i nemici degli alleati) e ancor più assurdo in quanto con uno degli alleati, l'Austria-Ungheria, v'erano problemi così gravi e, di tanto in tanto, crisi così violente (dovute all'esplosione dei sentimenti irredentistici) da mettere a grave repentaglio l'alleanza e render quindi difficilissimo il gioco d'equilibrio. Doveva poi venire (e venne) il momento in cui i due aggruppamenti opposti si sarebbero scontrati diplomaticamente e nel quale l'Italia avrebbe pur dovuto prendere posizione con gli alleati contro gli amici o con gli amici contro gli alleati, momento che avrebbe reso vano, forse pericoloso, l'equilibrio instabile della situazione che avrebbe potuto esser evitato con una più netta preventiva presa di posizione. Tittoni mirò a migliorare i rapporti con l'Austria ed a tale scopo si incontrò più volte col ministro degli esteri austro-ungarico (con Goluchowski ad Abbazia ed a Venezia nel 1905, con Aerenthal a Desio ed a Semmering nel 1907); ma il suo tentativo fu sostanzialmente un fallimento. L'Italia ebbe sì la soddisfazione di vedere un proprio generale, il De Giorgis, nominato capo della gendarmeria internazionale in Macedonia nel 1904; ebbe sì l'assicurazione che l'Austria non avrebbe occupato l'Albania (e garanzia reciproca diede all'Austria l'Italia); ma sostanzialmente il dissidio rimase, oltre che per le questioni connesse coll'irredentismo, per l'influenza nei Balcani. E lo si vide nel 1908, allorchè Aerenthal annunciò il progetto di allacciare con una ferrovia Serajevo a Mitrovitza, in modo da creare la linea Vienna-Salonicco (premessa indispensabile per la spinta austriaca all'Egeo, il famoso *Drang nach Osten*), subito l'Italia fu, con la Serbia, la Francia e la Russia, una delle fautrici della linea ferroviaria Danubio-Adriatico. La contrapposizione della linea ovest-est a quella nord-sud non era soltanto geografica, ma politica: la prima era la direttrice di marcia del germanesimo verso sud; la seconda rappresentava il congiungimento del mondo slavo col mondo latino, aggirando alle spalle gli invalicabili Stretti, e tagliava, rafforzando i legami tra Russia, Serbia, Montenegro e Italia, la marcia all'espansione germanica. Ma la prova del fallimento della politica di Tittoni nel suo riavvicinamento all'Austria si ebbe poco dopo, nello stesso anno 1908, allorquando l'Austria-Ungheria, il 6 ottobre, proclamò l'annessione della Bosnia-Erzegovina, violando così non solo il trattato di Ber-

lino, che di quelle regioni le aveva affidato l'amministrazione ma non la sovranità, ma anche la deliberazione della Conferenza di Londra del 1871 che stabiliva non poter un atto collettivo esser modificato unilateralmente, ma soltanto dietro accordo di tutte le parti contraenti. Se, da un punto di vista effettivo, nessuna modificazione avvenne, giacchè quelle regioni erano in mano all'Austria da 30 anni, non è men vero che l'annessione, rafforzando il titolo con cui l'Austria le deteneva, indeboliva la posizione degli Slavi e dell'Italia. E, anche se non era il caso di invocare l'applicazione dell'art. 7 della Triplice sui compensi, ciò non toglie che il popolo italiano vi sperasse, soprattutto dopo l'accenno fattone incautamente dallo stesso Tittoni in un discorso tenuto a Carate Brianza il 6 ottobre 1908, e che la delusione fosse assai grande (e di questa delusione si resero interpreti al Parlamento Barzilai, Mirabelli, Di Scalea, Sonnino e, in parte, lo stesso Fortis) quando fu noto che i « compensi » erano soltanto l'abbandono austriaco del Sangiaccato di Novi Bazar e del controllo marittimo del porto di Antivari e della costa montenegrina. Un altro « compenso » promesso, e non mantenuto, era stata la istituzione dell'Università a Trieste; istituzione che avrebbe creato una favorevole impressione in Italia perchè avrebbe significato l'abbandono, da parte del Governo di Vienna, dell'oppressione dell'elemento italiano esistente nell'ambito dell'Impero. Nè, infine, si può dimenticare che, nonostante i tentativi di Tittoni di mantenere buone relazioni con Vienna, l'elemento militare austro-ungarico, facente capo all'arciduca ereditario Francesco Ferdinando ed al Capo di Stato Maggiore Conrad von Hötzendorf, era propenso a scatenare una guerra preventiva contro l'Italia, approfittando delle più svariate occasioni, non ultima il momento di desolazione e di difficoltà succeduto al terremoto calabro-siculo del 28 dicembre 1908. Quindi è chiaro che, nonostante tale tentativo austriaco non trovasse fortunatamente esecuzione, i rapporti italo-austriaci continuarono ad essere sostanzialmente pessimi e che ogni tentativo di Tittoni di riuscire all'esito contrario, finì in un lamentevole insuccesso. Nè poteva essere il contrario, giacchè non solo v'era la rivalità balcanica e v'era la questione irredentista, ma v'era, in più, l'atteggiamento italiano nei confronti delle Potenze occidentali e della Russia che, oltre ad irritare l'Austria, creava anche in Germania, ove si era ben consci delle ripercussioni che sui rapporti italo-tedeschi avrebbe potuto avere il dissidio italo-austriaco, un senso di disagio, di malessere e di diffidenza verso l'Italia. Tra queste cause di frizione italo-tedesca vi furono i viaggi del nuovo Sovrano: fu certo motivo di scarso compiacimento che la prima visita effettuata da Vittorio Emanuele III, dopo la sua ascesa al trono, fosse alla Corte di Pietroburgo (luglio 1902) anzichè a Berlino, ove la visita avvenne solo un mese più tardi (agosto 1902). Saltata poi addirittura Vienna, a causa della mancata restituzione da parte di Francesco Giuseppe della visita fattagli da Umberto I nel 1881, il Re si recò a Parigi (ottobre 1903), ove fu accolto con dimostrazioni deliranti d'entusiasmo. E ancor più delirante d'entusiasmo fu l'accoglienza tributata da Roma al Presidente della Repubblica francese, Loubet, allorquando questi restituì la visita (aprile 1904), e spiacque alla Germania non solo l'entusiasmo, ma il fatto che nei brindisi scam-

biati non fosse, da parte italiana, neppur nominata la Triplice Alleanza. Per calmare l'irritazione tedesca, Giolitti dovette recarsi a Homburg a far visita al Cancelliere von Bülow (settembre 1904). Ma questi espedienti non potevano certo essere che dei palliativi: il vero atteggiamento italiano dovette mostrarsi alla Conferenza d'Algesiras (gennaio-aprile 1906) convocata per desiderio della Germania onde por fine alla crisi marocchina provocata dal governo tedesco con lo sbarco del Kaiser a Tangeri (31 marzo 1905) per rappresaglia contro l'accordo anglo-francese dell'8 aprile 1904 che aveva disposto di quella regione senza tenere minimamente conto degli interessi germanici. Ad Algesiras, ove fu rappresentata da Visconti Venosta, l'Italia si schierò dalla parte anglo-francese contribuendo così al sostanziale insuccesso che in quella conferenza fu riportato dal governo tedesco. Era ben vero che l'Italia, così facendo, aveva rispettato gli accordi stipulati nel 1900 e nel 1902 con la Francia; era non men vero che a quegli accordi essa era stata indotta dalla politica di disinteresse delle necessità mediterranee dell'Italia seguìta dal governo del Kaiser; ciò non ostante non era men vero che si assisteva allo spettacolo d'un'Italia che votava contro i propri alleati a favore dei nemici dei propri alleati. Dinanzi a questa sostanziale presa di posizione a che potevano servire le varie visite di Guglielmo II in Italia e l'incontro Tittoni-Bülow a Rapallo (marzo 1907) controbilanciati, del resto, dall'incontro di Vittorio Emanuele III con Edoardo VII d'Inghilterra a Gaeta (aprile 1907), dall'incontro di Racconigi tra il Re d'Italia e Nicola II di Russia, proprio all'indomani della crisi bosniaca (ottobre 1909), e dall'incontro tra Tittoni e Isvolski, ministro degli esteri russo, a Desio (settembre 1908)? Evidentemente a nulla se non a salvare l'apparenza d'una Triplice, ormai svuotata di contenuto. Molto più utile per l'Italia fu l'incontro di Racconigi, durante il quale venne conchiuso un trattato segreto (24 ottobre 1909) in base al quale anche la Russia riconosceva gli interessi italiani sulla Tripolitania e sulla Cirenaica e l'Italia prometteva il proprio appoggio al governo zarista per una favorevole soluzione del problema dell'apertura del Bosforo e dei Dardanelli. L'accordo di Racconigi, che allontanava sempre più l'Italia dalla Triplice in quanto la legava al paese che più d'ogni altro era in urto mortale con l'Austria-Ungheria, fu l'unico punto all'attivo della politica estera dei gabinetti Giolitti-Tittoni. Ma scarso successo ebbe Tittoni tanto nelle trattative con la Spagna, con la quale concluse nel novembre 1905 un accordo economico così disastroso che provocò la caduta del primo gabinetto Fortis ed il proprio primo siluramento dalla Consulta (17 dicembre 1905), quanto nelle trattative coloniali giacchè se riuscì a riscattare dal Sultano di Zanzibar, protetto dell'Inghilterra, il Benadir (gennaio 1905) sottoponendolo alla diretta amministrazione dell'Italia, circa l'Etiopia, già sottoposta interamente al protettorato italiano dal 1889 al 1896 col consenso di tutte le Potenze, addivenne all'accordo tripartito italo-franco-britannico (13 dicembre 1906) per per il quale alla Gran Bretagna venivano riconosciuti diritti speciali sulla zona del Nilo Azzurro; alla Francia nel retroterra di Gibuti, nell'Hararino e nella zona della costruenda ferrovia Gibuti-Addis Abeba; all'Italia, infine, nel retroterra dell'Eritrea e del Benadir col diritto di congiungere le due colonie mediante una fer-

rovia che passasse ad occidente di Addis Abeba. Ora se è vero che nel 1896 l'Italia aveva rinunciato al protettorato sull'Abissinia, non è men vero che fino a quel momento essa non aveva riconosciuto ad altri alcun interesse particolare in quella regione, considerandola un po' sempre come propria sfera d'influenza, nella quale si sarebbe imposta al momento opportuno. Col trattato del 1906 si riconoscevano ad altre Potenze diritti eguali ai nostri, sulle zone migliori dell'Impero etiopico, la valle del Nilo Azzurro e l'Hararino: il trattato tripartito consacrava un abbandono ancor peggiore di quello del 1896 e creava le premesse per una legittima penetrazione anglo-francese ai nostri danni nell'Impero negussita.

Col Di San Giuliano l'Italia ebbe invece il periodo più scintillante tra il 1861 ed il 1914 della sua politica estera, paragonabile soltanto al breve periodo del Di Robilant. Si deve al Di San Giuliano se, realizzata dalla Francia l'occupazione del Marocco, sia pure affrontando un'altra crisi diplomatica con la Germania non meno grave di quella del 1905, l'Italia realizzò le proprie aspirazioni sulla Tripolitania e sulla Cirenaica che appunto del Marocco erano la contropartita. Cogliendo il pretesto dall'ostruzionismo che le autorità turche facevano ai nostri sudditi residenti nelle due suddette regioni, spinto all'azione dal giovine partito nazionalista (del quale i veri capi erano il Corradini ed il Federzoni, ed al quale avevano aderito anche molti socialisti rivoluzionari, quali Forges Davanzati e Maraviglia), il governo italiano il 29 settembre 1911 dichiarò guerra alla Turchia. La guerra fu combattuta dai nostri soldati con valore maggiore della perizia con cui lo Stato Maggiore la condusse: comunque il 4 ottobre fu occupata Tobruk, il 5 Tripoli, il 18 Derna, il 20 Bengasi, il 21 Homs ed in tal modo la costa fu pressochè totalmente nelle mani italiane. (Solo Misurata, da noi occupata l'8 luglio 1912, rimase per allora ai Turchi). La resistenza maggiore ebbe luogo all'interno, ove la popolazione araba, sobillata dai Turchi, rifornita di armi attraverso l'Egitto e la Tunisia, oppose un'accanita resistenza, che fu causa di violenti combattimenti in taluno dei quali (ad es. a Sciara Sciat il 23 ottobre 1911) il valore italiano non fu coronato dal successo. Tuttavia attraverso una serie di combattimenti, di cui qualcuno veramente notevole (ad es. la battaglia delle Due Palme del 12 marzo 1912), la conquista fu assicurata. Anche per mare la lotta si svolse in modo assai favorevole all'Italia: gli scontri di Prevesa (29 settembre 1911), di Gomenizza (30 settem. 1911), di Kunfida (7-8 gennaio 1912), di Beirut (24 febbraio 1912), il bombardamento dei forti dei Dardanelli (18 aprile 1912) ed il forzamento dei medesimi (19 luglio 1912) le assicurarono un predominio indiscusso nel Jonio, nell'Egeo, nel Mar Rosso e nel Mediterraneo orientale di cui si valse per occupare le isole del Dodecanneso (aprile-maggio 1912) sulle coste dell'Asia Minore. Ma le maggiori difficoltà in questa guerra furono quelle diplomatiche, dato che tutte le Potenze, ad eccezione della Russia, furono ostili all'Italia nonostante gli impegni sottoscritti nei confronti di quelle due regioni in epoche diverse. I motivi di questa opposizione erano di varia natura, ma v'era una causa comune a tutte le Potenze, Russia eccettuata, ed era il timore che l'indebolimento della Turchia provocasse nuove complicazioni nella penisola balcanica. A ciò si aggiungano i

motivi particolari: la Francia e l'Inghilterra ci erano ostili, soprattutto la prima, perchè nella conquista della Libia vedevano un rafforzamento della Triplice Alleanza nel Mediterraneo; l'Austria perchè temeva complicazioni in Albania ed in Macedonia; la Germania perchè era amica tanto dell'Italia che della Turchia e pertanto si trovava in una difficile posizione. Appunto per parare le ostilità generali delle altre Potenze europee, l'Italia compì due atti di discutibile utilità: il 26 settembre 1911, prima cioè dello scoppio delle ostilità, assicurò le Potenze che la guerra si sarebbe svolta soltanto in Libia, e il 5 novembre 1911 proclamò l'annessione della Libia all'Italia, il che era contrario alle regole del diritto internazionale dato che la guerra era ancora in corso. Per tutto questo complesso di ragioni la guerra si svolse tra continui incidenti diplomatici: con la Francia a causa del fermo di due navi, il *Carthage* e il *Manouba* (fermati il 16 ed il 18 gennaio 1912) per impedire il contrabbando; con l'Inghilterra a causa del blocco effettuato sulle coste dell'Arabia; con l'Austria a causa del bombardamento di Prevesa e di Gomenizza, a causa di un piccolo scontro navale a S. Giovanni di Medua (5 ottobre 1911) e per l'occupazione del Dodecanneso; con l'Austria e la Francia insieme per lo scontro navale di Beirut; con tutte le Potenze, eccettuata la Russia, a causa del bombardamento dei forti dei Dardanelli che servì di pretesto alla Turchia per chiudere gli Stretti, violando le disposizioni dei trattati di Londra del 1841, di Parigi del 1856 e di Londra del 1871, anche alle navi commerciali. Fu proprio l'intervento russo che obbligò la Turchia a recedere da quell'arbitrario provvedimento di cui le altre Potenze volevano dare la colpa anzichè alla Turchia, unica responsabile, all'Italia! Anche il decreto del 5 novembre 1911 (approvato a larga maggioranza nei due rami del Parlamento, con la sola opposizione dei repubblicani, dei socialisti rivoluzionari e dei socialisti riformisti di sinistra) causò difficoltà all'Italia, perchè la Turchia non voleva riconoscere l'annessione. Ma come l'opposizione delle altre Potenze era stata vittoriosamente superata, così lo fu quella turca: coi due trattati di Ouchy (15-18 settembre 1912) la Turchia accordò l'indipendenza a quelle due regioni, che pertanto passavano sotto il dominio italiano, mentre l'Italia prometteva di restituire il Dodecanneso ad evacuazione totale delle forze turche dall'Africa, di accordare un'amnistia agli arabi che avevano lottato contro di lei ed a riconoscere l'autorità puramente religiosa del Sultano sulle due province africane.

L'ostilità francese alla spedizione di Libia, ostilità che si manifestò in forme più appariscenti di quella delle altre Potenze, ebbe come immediato contraccolpo un rafforzamento della Triplice Alleanza. Licenziato da Francesco Giuseppe il Conrad von Hötzendorf (30 novembre 1911), il quale aveva nuovamente proposto di attaccare l'Italia approfittando della guerra italo-turca, e privato così l'elemento italofobo del suo capo più energico ed intelligente, fu possibile rinnovare, con due anni di anticipo, il trattato della Triplice, con quelle modificazioni che l'impresa di Tripoli aveva reso necessarie. La morte di Aerenthal e le incertezze del suo successore, il conte Berchtold, fecero tirare un po' in lungo le trattative, ma un po' per le pressioni della Germania, un po' per lo scoppio della guerra balcanica e dell'improvviso crollo turco sotto i colpi dei Bulgari, dei Serbi, dei Greci

e dei Montenegrini, la resistenza austriaca fu vinta, ed il 5 dicembre 1912 fu rinnovato il trattato italo-austro-tedesco, con validità dall'8 luglio 1914 all'8 luglio 1920, con l'aggiunta di due protocolli, uno sul trattamento della nazione più favorita, uno col riconoscimento che lo *statu quo* mediterraneo era quello esistente al momento della firma del trattato (quindi riconoscimento totale della conquista libica) e con la conferma dell'accordo di reciproco disinteresse sull'Albania (concluso nel 1900-01) e dell'accordo del 30 novembre-15 dicembre 1909 sul principio dei compensi all'Italia in caso di occupazione austriaca del Sangiaccato di Novi-Bazar. Ma questo riavvicinamento alla Triplice da parte italiana, consacrato ulteriormente da una convenzione navale italo-austro-tedesca (23 giugno 1913) contenente il piano d'azione delle flotte alleate in caso di guerra contro la Francia e la Gran Bretagna e consacrato dall'azione parallela svolta dall'Italia e dall'Austria durante la Conferenza di Londra (dicembre 1912-maggio 1913) per l'esclusione dei Serbi dall'Adriatico e la creazione di un'Albania indipendente, fu minato quasi contemporaneamente dalla stessa Austria, con la sua politica cieca nei confronti dell'Italia. Il decreto di licenziamento dagli impieghi municipali e dalle aziende municipalizzate di Trieste di tutti coloro che non avessero la cittadinanza austriaca (decreto emanato il 16 agosto 1913 dal governatore di Trieste, principe di Hohenlohe, con carattere evidentemente antiitaliano, dato che i non austriaci che a Trieste avevano impieghi municipali erano solo italiani) e gli incidenti tra studenti italiani e studenti tedeschi a Graz (novembre 1913) cagionarono vivo fermento in Italia, rinfocolando la fiamma dell'irredentismo. Questi due avvenimenti, che ebbero luogo subito dopo che il partito antiitaliano a Vienna aveva ripreso il sopravvento (e prova evidente ne era stato il ritorno di Conrad a Capo di Stato Maggiore dell'esercito austro-ungarico, ritorno avvenuto il 7 dicembre 1912), furono un po' la tomba dell'amicizia italo-austriaca. Il tentativo operato dal Di San Giuliano fallì per causa dell'Austria: le parole da lui pronunciate il 16 dicembre 1913 alla Camera italiana, parole di fierezza e di forza, furono un po' il rintocco funebre della Triplice: « L'Italia è oggi una potenza politicamente e moralmente più forte di quel che non fosse qualche anno fa... Essa procederà con perseveranza nel suo cammino ascendente, di cui l'impresa di Libia è stata una delle fasi più importanti e decisive... Bisogna che all'estero e all'interno tutti lo sappiano e tutti lo intendano: per l'Italia i giorni della politica remissiva sono passati per sempre! ».

12. - La crisi extraparlamentare del marzo 1914, causata dalle dimissioni di Giolitti, portò al potere il Ministero Salandra. Questo gabinetto che, secondo l'opinione dei più, sarebbe stato di breve durata fino al momento in cui fosse piaciuto a Giolitti riprendere il governo, durò invece più di due anni (21 marzo 1914-18 giugno 1916) ed in quel periodo, per lo scoppio della guerra mondiale (1 agosto 1914) e per l'intervento italiano (24 maggio 1915), maturarono avvenimenti tali che trascesero la volontà del vecchio statista piemontese e lo relegarono praticamente dalla vita politica italiana, se si eccettua un breve periodo dell'immediato dopoguerra.

Il debutto del Ministero Salandra sembrò giustificare l'opinione dei più che sarebbe stato un ministero di breve durata,

sul tipo dei ministeri Sonnino che l'avevano preceduto: dal punto di vista internazionale suscitò vivo clamore nell'elemento irredentista che il Di San Giuliano scegliesse proprio Abbazia per restituire al conte Berchtold la visita che questi gli aveva fatta a Pisa nell'ottobre del 1912 (14-18 aprile 1914); dal punto di vista interno a causa della rinata combattività del partito socialista che, sotto la guida di Mussolini, al congresso di Ancona (26-29 aprile 1914), aveva compiuto un altro passo avanti sulla via dell'intransigenza, facendo espellere dal partito i massoni. E la nuova combattività del socialismo ricevette prova dall'infuriare di scioperi in tutte le parti d'Italia e dai movimenti sovversivi scoppiati nelle Romagne e nelle Marche (*settimana rossa*) che misero in pericolo l'esistenza del Ministero. Ma questi avvenimenti passarono ben presto in seconda linea dinanzi a quelli di carattere internazionale. Com'è noto, in seguito all'assassinio dell'Arciduca ereditario Francesco Ferdinando (28 giugno 1914), l'Austria-Ungheria il 23 luglio inviava un minaccioso *ultimatum* alla Serbia, il 25 rompeva le relazioni diplomatiche ed il 28 le dichiarava guerra. Ne seguiva una grave crisi europea tra la Triplice Intesa e la Triplice Alleanza, durata alcuni giorni, nel corso della quale l'Italia e l'Inghilterra si sforzarono di risolvere il conflitto amichevolmente, mentre la Germania tentava invano di localizzare l'impari duello austro-serbo. In seguito alla mobilitazione generale russa, proclamata il 30 luglio, la Germania il 1° agosto dichiarava guerra alla Russia, il 3 alla Francia ed invadeva il Belgio provocando in tal modo l'intervento britannico (4 agosto). Tutto questo cataclisma lasciò, per il momento, l'Italia fuori dalla mischia. Indipendentemente dal fatto che, dal maggio 1914, dopo la fuga del Principe di Wied dall'Albania, la rivalità italo-austriaca in quella regione era tornata ad assumere un aspetto acuto, l'Italia non era affatto obbligata a prendere le armi per tre motivi: 1) perchè il trattato della Triplice era difensivo, mentre la Germania e l'Austria dichiarando la guerra alla Serbia, alla Russia, al Belgio e alla Francia, avevano iniziato, almeno formalmente, una guerra offensiva; 2) perchè l'azione austro-tedesca contro la Serbia era stata condotta all'insaputa dell'Italia che, invece, avrebbe dovuto essere consultata; 3) perchè nessun accordo era stato preso per i compensi che, in base all'art. 7 del trattato, spettavano all'Italia per il fatto d'un'occupazione, sia pure temporanea, di parte della Penisola Balcanica. Quindi, il 3 agosto, il governo italiano, rispettando anche gli accordi Prinetti-Barrère del 1902, proclamò la propria neutralità. Questa decisione, evidentemente, non poteva essere che d'attesa, giacchè, in un mondo che dalla guerra sarebbe uscito trasformato, gli assenti non avrebbero avuto più alcuna voce in capitolo. L'opinione pubblica italiana si divise a tal proposito: pochissimi e per poco tempo sostennero che l'Italia doveva entrare in campo con gli Imperi Centrali (gli ambasciatori Bollati e Avarna, Sonnino ed il partito nazionalista), ma tale corrente ebbe vita soltanto durante la crisi di luglio e morì con lo scoppio delle ostilità; gli altri si divisero in due categorie: neutralità o guerra contro gli Alleati. Furono per la neutralità, con la maggioranza numerica (ma non qualitativa) del popolo italiano, Giolitti ed il partito liberale, i cattolici, i sindacalisti ed il partito socialista ufficiale italiano; si proclamarono per l'intervento non solo

gli irredentisti aderenti alla *Trento-Trieste,* la Massoneria, i repubblicani, i garibaldini ed i democratici, ma anche i socialisti riformisti (Bissolati), alcuni socialisti indipendenti (Raimondo, Ciccotti, Labriola) ed alcuni dissidenti dai partiti cattolico (Silvio D'Amico, Martire, Montresor ecc.), sindacalista (Corridoni) e socialista ufficiale (Mussolini). Di questi dissensi dai partiti ufficiali di gran lunga il più importante fu appunto quello di Mussolini, il quale abbandonò la direzione dell'*Avanti!* e fondò (15 novembre 1914) il *Popolo d'Italia,* giornale socialista interventista, il che gli costò l'espulsione dal Partito. Gli interventisti costituivano una minoranza, ma una minoranza audace e combattiva che finì coll'imporsi all'opinione pubblica italiana e di cui il governo dovette tener conto, rafforzando il suo proposito, già manifestato sin dopo la battaglia della Marna (settembre 1914). Le trattative per l'intervento italiano ebbero luogo, si può dire, fino dal 3 agosto, appena proclamata la neutralità. Esse si svolsero contemporaneamente in due direzioni, da una parte con l'Austria, dall'altra con l'Intesa, ma non su piede di eguaglianza giacchè nell'uno e nell'altro caso i territori richiesti erano sempre i medesimi (Trentino, rettifica nel Friuli, alcune isole dalmate, Albania) con la differenza che l'Austria, che doveva privarsene, non poteva essere così generosa come l'Intesa la quale in sostanza riconosceva *a priori* il diritto di tenerci territori che avremmo dovuto conquistarci a caro prezzo. Le trattative italo-austriache, nonostante il desiderio tedesco che approdassero ad un risultato concreto, ebbero valore puramente tattico; quelle con l'Intesa, dopo una prima fase di assaggi durata nell'autunno 1914 e praticamente interrottesi poco dopo la morte del Di San Giuliano (16 ottobre 1914), ripresero in pieno nel marzo dell'anno successivo a Londra, per conchiudersi, dopo un aspro duello con la Russia, il 26 aprile. Quel giorno fu firmato un trattato italo-anglo-franco-russo in base al quale le quattro Potenze, oltre alla promessa di non concludere col nemico pace separata, convenivano che alla fine della guerra l'Italia avrebbe ottenuto il Trentino, il Tirolo cisalpino (ossia l'Alto Adige) sino allo spartiacque delle Alpi, Trieste, le contee di Gorizia e di Gradisca, l'Istria sino al Quarnero (esclusa Fiume riservata alla Croazia), la Dalmazia da Zara a Sebenico, un buon numero di isole dalmate e Valona con un sufficiente retroterra. Fuori dell'Adriatico l'Italia otteneva la sovranità su Rodi ed il Dodecanneso, la promessa d'una sfera di influenza in Asia Minore nella zona di Adalia e di compensi alle frontiere delle proprie colonie nel caso di spartizione del dominio coloniale tedesco. Otteneva infine che le coste adriatiche non italiane fossero neutralizzate da capo Planka a Sabbioncello e da Ragusa vecchia alla Vojussa, che l'Albania mussulmana fosse sottoposta al protettorato italiano e che la S. Sede fosse esclusa dai negoziati di pace. Guardando bene le clausole del trattato quale fu voluto da Sonnino (che il 5 novembre 1914 si era insediato alla Consulta dopo un breve *interim* di Salandra), non si può non criticarne il contenuto. Il governo italiano concepì il nuovo conflitto non come un urto di imperialismi, ma come una nuova guerra di indipendenza contro l'Austria. Pertanto mentre si perdette in infinite discussioni di dettaglio per la sistemazione adriatica, non ebbe la visione chiara degli interessi mediterranei ed africani del Pae-

se, che rimasero coperti da pochi e non sempre precisi accenni. Uno sforzo per migliorare le clausole mediterranee fu compiuto durante la guerra, allorquando alla Consulta fu noto che gli Alleati si erano nascostamente spartiti l'Impero ottomano: Sonnino nel colloquio di S. Giovanni di Moriana (19 aprile 1917) riuscì ad ottenere il riconoscimento del dominio su una vasta parte dell'Asia Minore meridionale, compresavi Smirne; ma il trattato relativo, conchiuso a Londra il 18-22 agosto successivo, fu poi denunciato il 14-30 ottobre 1918 dalla Gran Bretagna (cui si associò la Francia) col pretesto che la Russia non vi aveva dato l'adesione (nè aveva potuto farlo per la sopravvenuta rivoluzione) di modo che l'Italia alla Conferenza della Pace si presentò protetta soltanto dal trattato di Londra del 1915. Ed anche la validità di questo atto si trovava ad essere moralmente, se non giuridicamente, infirmata sia dal programma di pace americano enunciato l'8 gennaio 1918 dal Presidente degli Stati Uniti, Wilson, sia dalla politica di favorire le nazionalità oppresse dell'Austria-Ungheria, perseguita in modo particolare verso la fine della guerra e culminata col Patto di Roma (10 aprile 1918), che creava un evidente contrasto tra le clausole del trattato del 1915 e il riconoscimento indiretto delle aspirazioni jugoslave su gran parte dei territori a noi riconosciuti in Adriatico. Anche questi avvenimenti contribuirono non poco ad indebolire la posizione internazionale dell'Italia nel 1919 alla Conferenza della Pace. Un punto discusso del gabinetto Salandra fu di non aver dichiarato la guerra alla Germania contemporaneamente all'Austria-Ungheria, dato che la Germania era considerata dagli Alleati il nemico più importante e benchè il Patto di Londra del '15 parlasse chiaramente di guerra contro tutti i nemici dell'Intesa. Questa lacuna (colmata soltanto il 28 agosto 1916) rese un po' sospetto l'atteggiamento italiano e contribuì a dare alla sua guerra, per qualche tempo, il carattere d'una guerra particolare italo-austriaca quasi collaterale alla guerra mondiale anzichè di essa parte integrante. Tale atteggiamento, che si rivelò praticamente dannoso all'Italia senza invece procurarle alcun vantaggio, è stato giustamente criticato dai nostri studiosi, in particolare modo da Aldo Valori.

13. - Le stesse critiche che sono state fatte all'azione diplomatica italiana nel periodo della guerra sono state fatte alla condotta militare della medesima. Denunciata la Triplice Alleanza il 3 maggio 1915, la guerra fu dichiarata il 23 successivo con decorrenza dal 24. Il Capo di Stato Maggiore, Luigi Cadorna, attuò un piano che secondo acuti critici (es. il Valori) avrebbe dovuto essere capovolto: si tenne sulla difensiva nel Trentino e passò all'offensiva sul fronte giulio, con il grave inconveniente di avere sempre una seria minaccia alle spalle e di avere un fronte eccessivamente lungo che la conquista del Trentino avrebbe logicamente accorciato. Inoltre, nelle prime settimane, quando l'esercito austriaco era malamente preparato sul fronte italiano, il Cadorna ebbe il torto di non procedere che con estrema lentezza, con una prudenza eccessiva che faceva contrasto coll'entusiasmo dei combattenti, e di non sfruttare quindi l'elemento sorpresa. Infine un'altra critica è stata rivolta dallo stesso Valori al Cadorna: quella non solo di non aver mai avuto un piano organico, ma di non aver mai saputo concepire altra manovra che quella frontale

(senza alcun risultato vantaggioso sull'andamento della guerra e provocando maggiori perdite di uomini) senza alcun tentativo di manovra d'accerchiamento o a tanaglia, manovra suscettibile di provocare gravi crisi nello schieramento nemico e successi strategici di grande importanza. E' da notarsi, da ultimo, che l'esercito italiano entrò in guerra con gravi lacune nell'armamento e nei servizi logistici e che soltanto le ottime qualità del soldato resero possibile una guerra così dura, di autentico logoramento, in condizioni tanto difficili.

Dopo il primo sbalzo offensivo, che portò all'occupazione del Tonale, del Baldo, del Pasubio, dei Coni Zugna, di Ala sul fronte trentino; di Caporetto, del Monte Nero, di Gradisca e di Monfalcone sul fronte giulio (24 maggio-13 giugno 1915), si ebbero nel corso dell'anno quattro grandi battaglie, le prime quattro battaglie dell'Isonzo, per conquistare le teste di ponte di Tolmino e di Gorizia: quattro battaglie frontali durate a lungo e sanguinosissime, che ebbero scarsi risultati strategici giacchè se con la prima (23 giugno-7 luglio) si fece qualche progresso nelle zone di Tolmino e di Plava e sul Carso, con la seconda (13 luglio-3 agosto) la conquista dell'altopiano di Doberdò e con la quarta (10 novembre-5 dicembre) la conquista del Calvario e di Oslavia, la terza (18 ottobre-4 novembre) non ebbe alcun risultato e la stessa Oslavia fu perduta il 24 gennaio 1916 per un contrattacco nemico. L'ostinazione del Cadorna nel voler proseguire la sterile lotta sul fronte giulio (una quinta battaglia dell'Isonzo ebbe luogo dall'11 al 29 marzo 1916 senza alcun risultato) e la noncuranza delle voci di attacco austriaco dal saliente trentino non ebbero per poco un grave risultato a causa della offensiva austriaca sugli Altipiani (15 maggio-16 giugno 1916), nota sotto il nome di *Strafexpedition* che causò l'arretramento del fronte italiano in quella zona: il piano austriaco di sboccare nella pianura e prendere alle spalle lo schieramento italiano dell'Isonzo non riuscì per l'eroica resistenza delle truppe a Passo Buole ed al Pasubio; tuttavia, nonostante il contrattacco italiano (16 giugno-23 luglio 1916), il nemico non fu ricacciato da tutte le posizioni occupate. La lotta logorante continuò per tutto il corso del 1916 e del 1917 con le altre 5 battaglie dell'Isonzo (di cui famosa la 6ª, durata dal 4 al 17 agosto 1916, per la presa del Sabotino, di Gorizia, del Podgora e del S. Michele, e la 11ª, durata dal 17 agosto al 12 settembre 1917 per la conquista dell'altopiano della Bainsizza), ma i successi riportati dagli Italiani, se ebbero un eccellente risultato sull'andamento generale della guerra in quanto tenendo sempre più stretta alla gola l'Austria (per usare l'espressione di Ludendorff) impedirono che questa inviasse le proprie truppe sul fronte francese, non ebbero che un valore meramente tattico nel quadro della lotta italo-austriaca e non erano di natura tale da produrre un crollo militare del fronte. Comunque la inane lotta sul fronte giulio fu risolta a favore degli Austriaci nella 12ª battaglia dell'Isonzo (24-27 ottobre 1917) con lo sfondamento operato nella zona di Plezzo e di Tolmino che, allargato verso Caporetto e con la presa di Cividale, obbligò l'esercito italiano a ripiegare dall'Isonzo prima sulla linea del Tagliamento e poi su quella del Piave. Questa sconfitta, nota col nome di Caporetto, più che un disastro militare, fu l'epilogo di una crisi morale dovuta alla stanchezza per la du-

rata e la durezza della guerra, per i sistemi bellici e disciplinari di Cadorna, per la propaganda pacifista dei socialisti e del Pontefice Benedetto XV (succeduto il 3 settembre 1914 a Pio X morto il 20 agosto di quell'anno), per la larga disponibilità di mezzi che l'Austria ebbe a propria disposizione sia per la crisi russa, in atto in quei giorni, sia dalla Germania che pensò di alleviare la pressione esercitata dall'esercito italiano sul fronte giulio. Comunque, sostituito il Cadorna dal Diaz (9 novembre 1917), l'esercito italiano ebbe una pronta ripresa che si manifestò subito durante la furibonda battaglia degli Altipiani, del Grappa e del Piave durata, con breve interruzione, dal 10 novembre al 26 dicembre 1917; battaglia che, pur costando alcune posizioni avanzate, sbarrò definitivamente la strada all'esercito invasore. In quell'occasione non soltanto fu mirabile il portamento delle truppe, che si batterono in modo superbo, ma degno di ogni elogio tanto l'atteggiamento del Comando Supremo, che volle difendere ad oltranza la linea del Piave per non abbandonare Venezia al nemico, quanto quello del Governo, presieduto da Orlando, che assunto il potere il 30 ottobre 1917 in un momento di grave crisi, trovò la forza non solo di non farsi prendere dallo sgomento, ma di incitare il Paese alla riscossa ed alla vittoria. La sconfitta di Caporetto, pertanto, benchè dolorosa, finì col risolversi in un bene anzichè in un male: dal punto di vista militare perchè permise, l'anno seguente, urti decisivi che sulla linea delle Alpi sarebbero stati impossibili; dal punto di vista morale perchè il popolo italiano, dinanzi al pericolo, trovò nelle proprie risorse spirituali la forza di continuare la lotta abbandonando qualsiasi velleità pacifista o sabotatrice della guerra. Prova ne furono le audaci imprese dell'aviazione che, ai primi del 1918, restituì i colpi portati sulle città italiane, e quelle della marina (affondamento della *Wien* nella notte dal 9 al 10 dicembre 1917; beffa di Buccari dal 10 all'11 febbraio 1918), in cui si illustrarono Rizzo, D'Annunzio e Ciano, e che continuarono la tradizione del forzamento dei Dardanelli del 1912 e le brillanti azioni compiute nel 1915-1916, tra cui memorabili il salvataggio dell'esercito serbo e l'impresa di Parenzo (12 giugno 1916) compiuta da Sauro e Ciano. Anche per terra la lotta ebbe sintomi favorevoli all'Italia: la riconquista del Monte Corno (10 maggio 1918), le operazioni nella zona del Tonale e dell'Adamello (25 maggio 1918) furono il preludio della grande vittoria ottenuta sul Piave (15-24 giugno 1918) dopo una lotta accanita che infranse il sogno austriaco di sfondare il fronte italiano ed invadere il resto del Veneto e la Lombardia. L'esercito austriaco, nonostante la grave sconfitta, mantenne ancora un alto spirito combattivo, come fu dimostrato dalla nostra offensiva sul basso Piave (2-6 luglio 1918) che riuscì a cacciare gli Austriaci dalla zona tra il Piave vecchio ed il nuovo solo dopo una lotta violenta. Mentre poi truppe italiane combattevano in Francia, in Albania e sul fronte macedone contribuendo anche là vuoi all'arresto dell'offensiva tedesca, vuoi alla resa della Bulgaria, si preparò il colpo decisivo che fu sferrato il 24 ottobre 1918. Dopo giorni di lotta furibonda, il crollo del fronte austriaco sul Piave (28 ottobre) provocò anche quello del fronte degli Altipiani e del Grappa, che aveva invece tenacemente resistito, e mentre l'esercito si sfasciava sotto l'urto esterno e per le agitazioni politiche interne, gli

Italiani liberavano il Veneto, occupavano Trento e Trieste e costringevano il nemico a capitolare (3 novembre 1918). Il crollo austriaco, e la determinazione italiana di condurre a fondo anche la guerra contro la Germania (4 nov. 1918) costrinsero quest'ultima alla resa (11 novembre), dopo che già anche la Bulgaria il 29 settembre e la Turchia il 30 ottobre si erano ritirate dalla lotta. La guerra, vinta sul fronte militare, fu però persa sul fronte diplomatico e, in parte, per causa della situazione interna.

14. - Le contraddizioni della politica estera italiana verificatesi nel corso della guerra, già rilevate più sopra (ed alle quali possiamo aggiungere il proclama del gen. Ferrero che garantiva l'integrità albanese sotto il protettorato dell'Italia, nettamente in contrasto coll'art. 7 del Patto di Londra) furono una delle cause che pregiudicarono il buon esito delle aspirazioni italiane alla Conferenza della Pace. Questa, inauguratasi il 18 gennaio 1919 a Parigi, fu in realtà un dialogo a tre anglo-franco-americano, benchè il rappresentante italiano facesse parte del Consiglio Supremo (Consiglio dei Dieci prima, dei Quattro poi). Le cause dell'insuccesso vanno attribuite più che ai negoziatori italiani, Orlando e Sonnino, alla malevolenza degli Alleati ed alla ibrida situazione diplomatica del Paese. Il 30 ottobre 1918 la città di Fiume, dal patto di Londra assegnata alla Croazia, aveva spontaneamente dichiarato di volersi annettere all'Italia. Il governo italiano non poteva abbandonare quella città, che tante ardenti prove di patriottismo aveva dato e stava dando, alla dominazione straniera. Non v'era nemmeno più il motivo di accordare uno sbocco al mare alla Croazia giacchè, essendosi questa riunita alla Serbia, poteva usufruire dei porti di Spalato, di Ragusa, di Cattaro che alla Serbia sarebbero stati indubbiamente attribuiti. Ma questa moderata richiesta italiana urtò nella più tenace resistenza da parte degli Alleati: della Francia e dell'Inghilterra che ponevano il dilemma o il patto di Londra senza Fiume o Fiume senza il Patto di Londra (e con quest'ultima formula miravano a liberarsi delle promesse fatteci in Dalmazia, in Albania, in Asia Minore, in Africa) e degli Stati Uniti che non riconoscevano nè il Patto di Londra, da loro non firmato, nè il plebiscito del 30 ottobre 1918. La parte dell'Italia finì coll'esaurirsi in una vana ricerca di compromessi, nessuno dei quali sortì esito alcuno; anche la maniera forte, adottata da Orlando e Sonnino dopo lo scandaloso manifesto del Presidente americano che mirava a contrapporre il popolo al governo italiano, finì pietosamente perchè l'Italia non poteva nè dal punto di vista militare nè da quello economico proseguire quella strada sino in fondo, e cioè giungere alla guerra, senza fare la fine della Bulgaria nel 1913. Il governo italiano si dimise (19 giugno 1919) e fu sostituito da un gabinetto Nitti-Tittoni che, preoccupato delle ripercussioni economiche della crisi, finì col cedere su tutta la linea nel campo coloniale, mentre quello Giolitti-Sforza (succeduto al precedente il 15 giugno 1920) finì col cedere quasi completamente sulle rivendicazioni italiane evacuando completamente l'Albania, Valona inclusa (accordo di Tirana del 2 agosto 1920) e rinunciando alla Dalmazia, salvo Zara, alle isole dalmate ed a Fiume, ottenendo però una frontiera terrestre con la Jugoslavia leggermente migliore di quella stabilita nel Patto di Londra (trattato di Rapallo dell'11 novembre 1920). Le due rinuncie

più dolorose furono quella di Fiume ove, dal 12 settembre 1919, si era insediato il D'Annunzio (marcia di Ronchi) per impedire che la città cadesse in mano ai Jugoslavi; e quella del Dodecanneso leggermente ceduto mediante l'accordo Tittoni-Venizelos (29 luglio 1919), riconfermato sostanzialmente dal trattato di Sèvres (10 agosto 1920). La mancata ratifica di questo trattato da parte della Turchia impedì che il sacrificio venisse consumato.

Dal punto di vista interno, la questione fiumana fu quella che ebbe maggiore importanza. L'opinione pubblica italiana era pressochè unanime nel sostenere l'annessione e quindi di grave discredito si coprì il governo di Giolitti allorquando, per tenere fede al trattato di Rapallo, usò la forza armata per espellere D'Annunzio da Fiume. L'impresa, militarmente non difficile causa la sproporzione delle forze, fu attuata gli ultimi giorni del dicembre 1920 (Natale di Sangue) e Fiume, eretta in città libera, divenne anzichè un ponte, una costante causa di frizione tra Italia e Jugoslavia. Ben diversa, per i suoi riflessi sull'opinione pubblica italiana, fu la questione dalmata e, in minore misura, quella altoatesina, rodiense e albanese. Il popolo italiano si trovò diviso in due grandi partiti: nei sostenitori di un'Italia forte, imperialistica o imperiale, padrona non solo delle terre italiane ma di tutti quei punti d'appoggio che potessero servire a rafforzarne la potenza militare ed economica (nazionalisti, fascisti, d'annunziani, ex-arditi, in genere gli ex-interventisti) e nei sostenitori di una pace basata strettamente sul principio di nazionalità reputato panacéa di tutti i mali e fondamento indispensabile per la nuova Società delle Nazioni creata dai trattati di pace. Tale corrente era molto eterogenea e comprendeva non solo gli ex-neutralisti, giolittiani e socialisti, ma anche qualcuno degli ex-interventisti o ex-combattenti (Bissolati, Salvemini) imbevuti di mazzinianesimo ad oltranza. E questo dissidio finì coll'aggravare i conflitti esistenti nel campo economico e sociale. La guerra, infatti, aveva creato in Italia gravi problemi interni, che si sentivano ancor più che negli altri paesi a causa della povertà del paese. Gli ex-combattenti, tornando dal fronte, trovarono i posti migliori occupati dagli imboscati e la ricchezza concentrata nelle mani di pochi profittatori (pescecani). Questo fatto, cui i governi del tempo non avevano saputo creare rimedio, aumentò il malcontento generato dall'aumento del costo della vita e dall'aumento delle imposte e alimentato subdolamente dalla propaganda della Terza Internazionale di Mosca. Ne nacquero conflitti, provocati dagli operai, che delle classi povere erano i più colpiti, e dagli ex-combattenti, scontenti dei risultati ottenuti dalla pace. I primi ebbero la tendenza ad unirsi ai partiti estremi (socialisti e comunisti); i secondi al vecchio partito nazionalista ma, ancor più, al movimento fascista, fondato il 23 marzo 1919 a Milano da Mussolini (adunata di Piazza S. Sepolcro), il quale oltre a possedere un Capo volitivo, energico ed audace quale nessun altro partito poteva vantare, aveva un programma di restaurazione della potenza dell'Italia e di riordinamento sociale basato su una maggior giustizia per le classi più povere. Questo ultimo punto del programma finì poi per attirare a sè, tra il 1919 ed il 1922, anche una parte dell'elemento operaio che, in un primo momento, aveva aderito al partito socialista o al comunismo. E quelli che non

vollero cedere, dovettero cedere dinanzi all'urto delle eroiche squadre d'azione che furono la forza armata del movimento. Il fenomeno dello « squadrismo », che durò dal 15 aprile 1919 al 14 gennaio 1923, fu tipico di quel momento e fu l'autore della vittoria dell'elemento giovane e combattentistico, su l'elemento conservatore, liberale o socialista, dai fascisti considerato globalmente come disfattista e vile. In questo trambusto il governo liberale, degenerato dal 1919 in governo ultrademocratico dopo la concessione della rappresentanza proporzionale (che rese assolutamente inefficiente il Parlamento), fece completo fallimento. E se, nonostante la debolezza di Nitti e le vecchie manovre di Giolitti (ormai inadatte alla nuova situazione), la rivoluzione non scoppiò, ciò fu a causa dell'assoluta nullità dei capi socialisti (in particolare modo di Turati), pronti all'ostruzionismo ma incapaci di qualunque azione ricostruttiva, e per merito del movimento fascista che seppe radunare sotto i propri gagliardetti tutti coloro che avevano ancora fede nei destini dell'Italia. E se l'occupazione delle fabbriche (settembre 1920) fallì per il primo motivo, il grande sciopero generale decretato dall'opposizione di sinistra al debole governo Facta (agosto 1922) fallì per l'energica opposizione dei fascisti. L'agosto 1922 dimostrò quale forza il nuovo Partito avesse saputo raggiungere in meno di tre anni e decise gli eventi: nell'ottobre 1922 le squadre d'azione fasciste d'Italia puntavano come un ben ordinato esercito su Roma, provocando la caduta dell'ultimo gabinetto liberale (Gabinetto Facta, salito al potere il 26 febbraio 1922) e il Sovrano sanzionava questa vera e propria rivoluzione chiamando al governo il capo del movimento, Mussolini. Coll'ascesa di Mussolini al governo (31 ottobre 1922), avvenuta al di fuori di ogni via parlamentare, si apre un'éra nuova nella storia d'Italia.

15. - Nuova fu, fin dall'inizio, la politica estera del governo fascista; nuova ma non originale giacchè, come ebbe ad affermare Mussolini stesso il 15 novembre 1924 alla Camera, « una politica estera non è mai originale » essendo « strettamente condizionata da circostanze di fatto nell'ordine geografico, nell'ordine storico e nell'ordine economico ». Nuovo invece fu il vigore con cui venne condotta e la tenacia con la quale fu portata a fondo. Dopo la caduta del ministero Orlando, i governi successivi avevano oscillato tra una politica di fedeltà agli Alleati, nonostante il pessimo trattamento da loro fattoci a Parigi, ed una politica di maggior autonomia e di avvicinamento ai vinti. Tittoni e Scialoja nel periodo nittiano avevano seguìto la prima direttiva e così pure Sforza nel periodo giolittiano; Della Torretta, invece, nel periodo del governo Bonomi (4 luglio 1921-26 febbraio 1922) aveva orientato la sua politica verso un'amichevole comprensione delle aspirazioni revisioniste ungheresi dando così una punta antijugoslava alla propria azione. Mussolini (che resse il Ministero degli Esteri personalmente dal 31 ottobre 1922 al 12 settembre 1929 e dal 20 luglio 1932 al 9 giugno 1936) non fece inizialmente nè l'una nè l'altra cosa; ma affrontò la situazione internazionale tenendo presenti due obiettivi fissi ed inderogabili: risolvere realisticamente i problemi pendenti attraverso una pratica soluzione e impedire che l'Italia rimanesse soffocata attraverso una cristallizzazione dei risultati della guerra del 1915-1918: l'una e l'altra azione accompagnate da una con-

tinua e crescente affermazione del prestigio internazionale del Paese. La prima azione notevole fu appunto l'occupazione di Corfù (31 agosto-27 settembre 1923) quale rappresaglia per l'assassinio del generale Tellini e della sua scorta avvenuto in territorio greco ad opera di Greci (23 agosto 1923) mentre ufficialmente procedevano alla delimitazione delle frontiere greco-albanesi e quale garanzia che le richieste di scuse e di indennità richieste alla Grecia sarebbero state pagate. Tale azione, che fu contrastata dall'Inghilterra, creò un nuovo alone di rispetto per l'Italia e facilitò la soluzione di alcuni dei problemi pendenti. Il 27 gennaio 1924 l'annosa questione di Fiume fu risolta mediante la spartizione dello Stato libero tra l'Italia e la Jugoslavia: alla prima toccò la città di Fiume, alla seconda Susak e Porto Baros. In tal modo l'Italia, risolta la questione adriatica e sperando nella buona volontà jugoslava, si risolveva ad affrontare i più vasti problemi coloniali ed europei, in particolar modo mediterranei.

Nel campo coloniale, oltre alla riconquista della Libia, che era andata pressochè perduta durante la guerra mondiale e che fu ripresa dopo una non breve e non facile lotta (1923-1931) durante la quale si illustrò il gen. Graziani, ed oltre all'affermazione totale della sovranità italiana sulla Somalia, compiuta mediante l'occupazione effettiva di tutto il territorio (1925-1926), il governo italiano si preoccupò di risolvere le questioni coloniali pendenti con gli ex-Alleati, in base all'art. 13 del Patto di Londra. La Francia aveva già ceduto i salienti tra Gadames e Ghat e tra Ghat e Tummo con l'accordo del 12 settembre 1919; ma evidentemente i compensi erano insufficienti: le discussioni si protrassero per molti anni e furono conchiuse soltanto il 7 gennaio 1935 allorquando, inquadrate in accordo di più vasta portata politica, l'Italia ottenne anche una zona del Tibesti ed una rettifica della frontiera eritrea con la Costa dei Somali. Ma, essendo poi venuta meno la Francia ad impegni assunti nei confronti delle aspirazioni italiane in Etiopia, l'accordo fu denunciato il 17 dicembre 1938. Con l'Inghilterra l'accordo fu raggiunto più facilmente: sganciata la questione dei compensi coloniali dalla questione del Dodecanneso, che rimase definitivamente all'Italia, questa ottenne l'Oltregiuba (15 luglio 1924) e l'oasi di Giarabub in cambio di Sollum (6 dicembre 1925). Non era molto, ma almeno era la liquidazione d'un passato burrascoso nè si poteva ottenere di più dato che la situazione era ormai stata compromessa dall'adesione, a suo tempo data dall'Italia, alla spartizione dei mandati sulle colonie germaniche (7 maggio 1919).

La situazione del Mediterraneo teneva sempre più desta l'attenzione italiana. Qualunque tentativo per metterla in condizione d'inferiorità in quel mare che è suo, fu tenacemente respinto. Per questo motivo l'Italia si rifiutò di riconoscere lo statuto internazionale di Tangeri, stabilito in una conferenza anglo-franco-spagnola (18 dicembre 1923) di cui essa non era partecipe, e obbligò gli altri contraenti a riconsiderare la questione, finchè si giunse all'accordo del 25 luglio 1928; per questo rifiutò in modo categorico, alle conferenze navali di Londra del 1930 e del 1936, d'essere messa in condizione di inferiorità rispetto alla Francia; per questo lavorò molto a crearsi degli amici nel Mediterraneo occidentale e orientale. La cosa diventava di enorme interesse, dato che la rivalità

italo-francese, lungi dal diminuire, era in fase crescente. Con la Spagna i rapporti furono assai buoni finchè governò Primo De Rivera (1923-1930); dopo la rivoluzione del 1931, che abbattè la Monarchia, la Spagna passò nell'orbita francese fino al 1936, fino a quando cioè non scoppiò la guerra civile tra Fronte Popolare e Nazionali, guerra terminata nel 1939 con la vittoria di questi ultimi, ch'erano stati aiutati appunto dall'Italia e dalla Germania. Nel Mediterraneo orientale, stretti rapporti cordiali con la Grecia furono stabiliti nel 1928 e con la Turchia (alla cui indipendenza l'Italia aveva sottoscritto nel 1923 a Losanna) lo stesso anno. Anche fra loro Grecia e Turchia, le antiche rivali, strinsero un accordo nel 1930 sotto il patrocinio dell'Italia. E poichè il governo fascista, nonostante le differenze di regime, era in buoni rapporti fino dal 1924 con la Russia sovietica, e pure con la Bulgaria i rapporti erano assai amichevoli (ne fu sintomo il matrimonio di Re Boris III con una delle figlie del Sovrano italiano), alla fine del 1930, quando avvenne l'incontro di Milano tra il ministro degli esteri italiano Grandi (che tale carica ricoperse dal 12 settembre 1929 al 20 luglio 1932) ed il commissario sovietico Litvinov, nel mondo si parlò della costituzione d'un blocco italo-germanico-sovietico fiancheggiato dalla Grecia, dalla Turchia, dall'Albania e dall'Ungheria in contrapposizione al blocco facente perno sulla Francia.

I rapporti italo-francesi, infatti, erano andati sempre peggiorando. Non solo erano tuttora pendenti le questioni dirette che separavano i due paesi (compensi coloniali, statuto degli Italiani a Tunisi), ma il dissidio si era allargato per l'opposizione italiana ad un irrigidimento della situazione creatasi nel 1919. Mussolini affermava una verità solare, e cioè che i trattati non erano eterni, e che era opportuno modificarli consensualmente, prima che la situazione fosse divenuta catastrofica. Questa affermazione (che era stata accolta nello stesso Patto della Società delle Nazioni) urtava la politica francese, che dal 1920 si affannava di consolidare la propria situazione di predominio sul continente, creatasi alla fine della guerra, con una politica diretta alla diminuzione, all'accerchiamento e, se possibile, allo smembramento della Germania, e all'accerchiamento dell'Italia. Così si spiegano da un lato l'alleanza col Belgio e con la Polonia (1920 e 1921), con la Cecoslovacchia (1924), con la Romania (1926) e con la Jugoslavia (1927), dall'altro il tentativo di dare sempre maggior valore all'art. 10 del Patto ginevrino (mantenimento delle frontiere esistenti) a scapito dell'art. 19 (revisione consensuale dei trattati) e di creare un blocco di armi ed armati, in base all'art. 16 (sanzioni contro l'aggressore), a sostegno dello *statu quo*. Rientrava nello stesso quadro il tentativo di soffocare la Germania sotto il peso delle riparazioni di guerra e il favore accordato ai tentativi di pochi esaltati o di pochi venduti di distaccare la Renania o la Baviera dal Reich. L'Italia, che tra i motivi di dissidio con la Francia aveva anche la questione dell'accoglienza troppo larga offerta ai fuorusciti politici che vi organizzavano attentati contro i rappresentanti diplomatici fascisti all'estero (Nardini, Bianchi, Arena) o contro i giornalisti (Bonservizi) o tramavano complotti contro la vita dello stesso Mussolini, corse ai ripari prontamente e non solo propugnò la riduzione o la abolizione delle riparazioni di guerra ed il ritorno della Germania nel concerto europeo, ma dovette

ricorrere alla formazione di un contro-blocco destinato a paralizzare quello nemico. Gli accordi con l'Albania (1926 e 1927), con l'Ungheria (1927), con la Grecia e la Turchia (1928) ed i buoni rapporti esistenti con la Germania, l'U. R. S. S., e più tardi anche con l'Austria, ponevano l'Italia veramente alla testa di un gruppo di malcontenti dello *statu quo,* confortandoli con il proprio appoggio diplomatico e dando loro modo di esprimere i loro desiderata attraverso i frequenti, incisivi discorsi del Capo del Governo italiano. Ma Mussolini non intendeva affatto spezzare l'Europa in due blocchi contrapposti: al contrario, cercava di ricreare l'unità europea appunto mediante un equo temperamento delle esigenze dei vincitori e delle necessità dei vinti. Per questo motivo aderì prontamente al trattato di Locarno (16 ottobre-1 dicembre 1925) che mirava, con la garanzia anglo-italiana, a conciliare la Francia con la Germania, e propose egli stesso, *extrema ratio,* (quando l'avvento del Nazionalsocialismo al potere fece comprendere che il Reich avrebbe ripreso con la forza quello che non gli fosse stato concesso mediante accordi) il Patto a Quattro (7 giugno 1933) per creare un'unione delle quattro grandi Potenze europee (Italia, Francia, Gran Bretagna e Germania). Ma il tentativo fallì per la mancata ratifica francese e tedesca e per il contrasto franco-tedesco sul riarmo della Germania; e d'altronde il patto, quale fu firmato, era stato troppo attenuato rispetto all'originale mussoliniano per potere avere una vera efficacia. Il fallimento di questo sforzo del governo italiano e l'acuirsi del dissidio franco-tedesco, con minaccia di straripamento del germanesimo nell'Europa centrale, portò l'Italia a fare un ultimo sforzo per ricostituire il fronte unico delle Potenze occidentali, a condizione che le venisse accordata mano libera in Etiopia; ma il tentativo fallì. L'accordo franco-italiano del 7 gennaio 1935 e il cosidetto fronte di Stresa italo-franco-britannico (11-14 aprile 1935) furono sabotati proprio per opera dell'Inghilterra la quale, stringendo un accordo navale con la Germania (18 giugno 1935), manifestò chiaramente il proprio timore di perdere la supremazia navale nel Mediterraneo. E la Francia, posta al bivio tra la amicizia italiana e quella inglese, optò per quest'ultima e prese parte, a partire dal 18 novembre 1935, alle sanzioni economiche che l'Inghilterra aveva fatto votare dalla Società delle Nazioni per impedire l'iniziativa italiana.

Evidentemente la Francia e l'Inghilterra, che pur contrastavano così apertamente e vivamente all'Italia il diritto di espandersi in Africa, calcolavano di averla sempre a lato nelle questioni europee speculando sul dissenso italo-tedesco a proposito dell'Austria, dissenso che si era manifestato in modo aperto nel luglio 1934. Ma i politici franco-inglesi commisero in quell'occasione lo stesso errore che all'inizio del secolo avevano commesso i diplomatici tedeschi quando avevano calcolato sull'impossibilità che la Francia e la Russia potessero accordarsi con l'Inghilterra. L'Italia, posta al bivio tra una sterile politica di montar la guardia al Brennero (impedendo il congiungimento dell'Austria con la Germania) e la realizzazione del suo sogno imperiale in Africa, reso necessario dalla scarsezza di materie prime e dall'incremento demografico, non poteva esitare e, benchè abbandonata dalla Francia, non rinunciò all'impresa etiopica. Fu però obbligata a condurla a fon-

do, con energia e rapidità, appunto per impedire che l'assedio economico raggiungesse, perdurando nel tempo, quegli effetti che i suoi autori, applicandolo, s'erano ripromessi. La campagna italo-etiopica fu un modello del genere e cancellò, una volta per tutte, il ricordo e le conseguenze delle amare sconfitte subìte nel 1895-96. Il 3 ottobre 1935 le truppe italiane schierate sul fronte eritreo al comando del gen. De Bono passavano il confine eritreo ed il giorno 6 entravano in Adua, il 15 in Axum e l'8 novembre a Macallé. Sul fronte somalo, dopo alcune azioni locali (Dagnerrei, Gorrahei) gli Italiani al comando del gen. Graziani operavano una rapida avanzata su Neghelli (20 gennaio 1936) distruggendo un'armata etiopica preposta a difenderla. Ma le azioni decisive ebbero luogo sul fronte nord ove il comando era stato assunto dal Maresciallo Badoglio. Con la prima battaglia del Tembien (19-23 gennaio 1936) fu respinto il tentativo etiopico di aggiramento delle posizioni italiane, e con le tre successive battaglie dell'Endertà (10-15 febbraio 1936), del Tembien (27 febbraio-2 marzo 1936) e dello Scirè (28 febbraio-2 marzo 1936) fu distrutto lo schieramento etiopico e resa possibile l'occupazione di Sardò nell'Aussa (11 marzo 1936) e di Gondar (1 aprile 1936); con la battaglia del Lago Ascianghi (31 marzo-2 aprile 1936) fu distrutta l'armata di riserva del Negus e aperta la strada su Addis Abeba che venne occupata il 5 maggio successivo. Con l'investimento del campo trincerato di Sassabaneh (24 aprile 1936) veniva distrutta l'ultima armata etiopica sul fronte sud e l'occupazione di Harar (8 maggio 1936) permetteva, il giorno seguente, il congiungimento dei due fronti. La guerra era finita ed il 9 maggio 1936 Mussolini proclamava la fondazione dell'Impero dal balcone di Palazzo Venezia. Le potenze sanzioniste, riconosciuti vani i loro sforzi, il 15 luglio 1936 toglievano le sanzioni economiche.

A questo punto la situazione avrebbe potuto normalizzarsi dato che l'Italia aveva vinto la guerra su entrambi i fronti, africano ed economico, e dato che ormai si riteneva potenza soddisfatta, se nel frattempo non fossero sorte altre complicazioni: l'avvento del fronte popolare francese al governo (4 giugno 1936) sotto la guida di Blum, animato da spiriti settari antifascisti con conseguente irrigidimento in uno sterile mancato riconoscimento del nuovo ordine creato dalle vittorie italiane in Africa, e lo scoppio della rivoluzione e della guerra civile spagnola (17 luglio 1936) con conseguente intervento delle Potenze europee nel conflitto. La necessità per l'Italia di impedire che la rivoluzione nazionale di Franco venisse soffocata dal governo del fronte popolare spagnolo la indusse ad inviare uomini e mezzi alla Spagna nazionale, fiancheggiata in quest'azione dalla Germania, mentre Francia, Inghilterra, Belgio, Cecoslovacchia e Russia inviavano aiuti alla Spagna rossa. Quest'intervento europeo nella guerra civile spagnola, durata ben tre anni (17 luglio 1936-1 aprile 1939) produsse una vera frattura nel fronte politico europeo e provocò da un lato la formazione del blocco franco-sovietico coi minori satelliti romeno e cecoslovacco; dall'altro la formazione dell'Asse Roma-Berlino (20-24 ottobre 1936) e del fronte anticomintern tedesco-giapponese (25 novembre 1936) cui l'Italia aderì un anno più tardi (6 novembre 1937) mentre usciva definitivamente dalla Società delle Nazioni l'11 dicembre dello stesso anno.

Coll'inizio del 1938 la Francia e l'Inghilterra dovettero accorgersi dell'errore commesso nel 1935 abbandonando l'Italia, anzi tentando di strangolarla economicamente, perchè la politica dell'Asse cominciò a portare i suoi frutti. Il 12 marzo le truppe del Reich occupavano l'Austria ed il 13 il governo austriaco nazionalsocialista di Seyss Inquart proclamava la riunione dell'Austria alla Germania. Questo fatto avvenne col beneplacito dell'Italia, la quale respinse una proposta francese di intervento diplomatico. In tal modo i due alleati diventavano confinanti, e la visita di Hitler in Italia (3-8 maggio 1938) ed il discorso di Mussolini a Genova (14 maggio 1938) confermarono che le due Potenze dell'Asse erano pienamente d'accordo sul nuovo corso della loro politica internazionale. L'*Anschluss* fu un grave colpo per la Francia che, colla scomparsa dell'Austria, vedeva crollare le proprie posizioni danubiane; meno grave per l'Inghilterra, che tentò con un accordo, concluso il 16 aprile di quell'anno, di ristabilire buoni rapporti con l'Italia. Ma ormai era tardi, ed il fallimento del *gentlemen's agreement* italo-inglese del 2 gennaio 1937 lasciava una certa diffidenza che il nuovo accordo potesse essere più efficace, e il riarmo intensivo della Francia e dell'Inghilterra lasciava molto perplessi sulla sincerità delle loro azioni. Eppure, nonostante ciò, Mussolini non aveva perduto la speranza di poter ristabilire la fiducia in Europa mediante l'eliminazione dei più gravi attriti esistenti e di poter ristabilire, in un certo modo, la situazione che avrebbe creato il Patto a Quattro del 1933 se fosse diventato operante: infatti, nel settembre dello stesso anno, riuscì ad impedire che la questione delle minoranze tedesche di Cecoslovacchia sboccasse in un conflitto. Col convegno di Monaco del 29 settembre 1938, nel quale il Duce ebbe una parte preponderante, la questione fu risolta mediante la cessione delle regioni dei Sudeti alla Germania e con l'arbitrato italo-tedesco di Vienna del 2 novembre successivo furono restituite dalla Cecoslovacchia all'Ungheria alcune terre abitate da Magiari. Tale accordo avrebbe potuto costituire il punto di partenza per una ricostruzione europea, ma non lo fu: dall'una e dall'altra parte erano troppi i sospetti e le diffidenze, e la lotta continuò serrata sul terreno diplomatico in vista della guerra ritenuta inevitabile. E così la Germania occupò la Cecoslovacchia con l'approvazione italiana (15 marzo 1939) mentre l'Italia, a sua volta, si liberava degli intrighi avversari in Albania rovesciandone il re, Zog (7 aprile 1939), che, pure essendo stato da lei molto beneficato, aveva prestato a tali intrighi compiacente orecchio. Le due corone furono riunite sul capo di Vittorio Emanuele III. Questa brillante operazione era stata facilitata dalla accorta politica seguìta nei confronti della Jugoslavia, con la quale il conte Ciano (ministro degli esteri dal 9 giugno 1936) aveva stipulato accordi di amicizia fino dal 25 marzo 1937, staccandola praticamente dal blocco antiitaliano. L'Italia, in tal modo, si era assicurata la tranquillità sul proprio fronte orientale. A loro volta la Francia e l'Inghilterra si affrettavano a ricuperare la Polonia (che dal 26 gennaio 1934 si era riavvicinata alla Germania) promettendole aiuti ed irrigidendola in un atteggiamento antitedesco, e ad attirare la Turchia dalla loro parte mediante la cessione di Alessandretta (23 giugno 1939): contavano sul blocco russo-polacco-turco per paralizzare le due

Potenze dell'Asse, Italia e Germania, che non potevano allora contare altro che sull'Ungheria e sulla Bulgaria come alleate eventuali. Ma il voltafaccia russo (23 agosto 1939) in piena crisi tedesco-polacca per la città di Danzica provocò la catastrofe: non più minacciata d'una guerra su due fronti, la Germania rispondeva alle minaccie polacche invadendone il territorio (1 settembre 1939) e attirandosi in tal modo la dichiarazione di guerra da parte inglese e francese (3 settembre 1939). L'Italia, proclamando il principio della non belligeranza, non venne meno agli impegni assunti col Patto d'acciaio stipulato alcuni mesi prima (22 maggio 1939) ed il suo intervento nella seconda guerra mondiale a fianco dell'alleato germanico (10 giugno 1940) provò che tutti coloro i quali contavano su uno sviluppo della situazione analogo a quello del 1915 si erano profondamente ingannati. La politica estera del Fascismo non poteva condurre ad una soluzione diversa da quella verificatasi e la guerra contro le due antiche alleate del 1915-18 era diventata fatale dopo tutto quanto era avvenuto, a causa dei loro errori politici, nel ventennio precedente.

16. - Non meno imponenti sono state le realizzazioni del Fascismo nella politica interna italiana, in tutte le accezioni delle parole « politica interna » e cioè nell'aspetto politico inteso in senso stretto, in quello costituzionale, sociale, economico, giuridico ecc. ecc. Il Ministero Mussolini, costituito il 31 ottobre 1922 dopo la vittoriosa « Marcia su Roma » delle Camicie Nere e al di fuori di ogni gioco parlamentare, rappresentava, per la sola sua esistenza, una « rivoluzione » la quale, però, con la presa del potere non esauriva la propria funzione, ma la iniziava proprio allora. Insomma la « rivoluzione fascista » non iniziava e finiva nell'ottobre del 1922; al contrario, iniziava la propria attività profondamente creatrice d'un nuovo ordine nell'interno dello Stato proprio allora, dal momento in cui conquistava lo Stato.

Tale marcia fu progressiva e costante. Il primo Ministero, costituito il 31 ottobre 1922, non comprendeva solo fascisti, ma anche personalità provenienti da altri partiti: Gentile (Istruzione Pubblica) era un liberale, Federzoni (Colonie) era nazionalista, Colonna di Cesarò (Poste e Telegrafi) era radicale; Tangorra (Tesoro) era popolare. E le due Camere rimasero in funzione come prima. Fu dopo le elezioni del 6 maggio 1924 che il Fascismo riprese la sua marcia in avanti, dopo che gli avversari, cogliendo a pretesto un episodio di violenza politica (l'assassinio di un deputato dell'opposizione), avevano cercato di mettere in stato d'accusa tutto il Fascismo. La speculazione fu troncata energicamente il 3 gennaio 1925 con un poderoso discorso del Duce, e da quel momento fu nettamente segnata la linea di demarcazione tra Fascismo e non-fascismo. Eliminati i partiti politici escluso quello Fascista, espulsa la opposizione dalla Camera, messa al bando la Massoneria, regolata l'attività di stampa e di riunione, con la legge 24 dicembre 1925 fu riconosciuta al Capo del Governo una posizione preminente nello Stato. Non fu più un *primus inter pares* com'era stato fino ad allora il Presidente del Consiglio, ma fu un vero capo, posizione che Mussolini del resto godeva *de facto* sino dall'avvento al potere. Con questa riforma, svincolato il potere esecutivo da quello legislativo, si ritornò veramente allo Statuto e fu dato corpo al sogno degli uomini dell'antica Destra e dello

stesso Crispi, di ridare una posizione preminente al potere del Governo su quello delle Camere (in pratica, su quello della Camera elettiva). Con la legge del 31 gennaio 1926 fu ridata al Governo facoltà di emanare decreti-legge e fu ristretto il campo legislativo vero e proprio; successivamente fu aumentato il potere dei prefetti e fu sostituito, a capo dell'amministrazione comunale, al sindaco elettivo un podestà di nomina governativa; infine, colla legge 9 dicembre 1928, un organo squisitamente fascista, il Gran Consiglio del Fascismo, diventò uno degli organi costituzionali dello Stato, organo prevalentemente consultivo ma talora anche deliberativo. Il passo decisivo fu poi compiuto poco tempo dopo, richiedendo come requisito fondamentale per entrare nei ruoli dell'amministrazione dello Stato, l'iscrizione al P. N. F.: da quel momento, infatti, il Partito Nazionale Fascista è diventato veramente l'organo propulsore dello Stato italiano e nel tempo stesso lo scheletro di quest'organismo, essendo ormai esso solo diventato il vivaio da cui lo Stato italiano attinge le proprie riserve.

Queste riforme costituzionali furono, per un altro verso, strettamente collegate con i provvedimenti adottati per la soluzione del problema sociale. Il 3 aprile 1926 fu emanata un'importante legge per la disciplina giuridica dei rapporti collettivi di lavoro, in base alla quale non solo furono riconosciuti i sindacati di mestiere, raggruppati in federazioni ed in confederazioni, ma fu loro riconosciuta la potestà di stipulare contratti collettivi di lavoro; ed inoltre furono proibiti sciopero e serrata e fu creata, per la soluzione dei contrasti tra datori di lavoro e lavoratori, la Magistratura del lavoro. Il 21 aprile 1927 fu poi elaborata, da Mussolini e da Bottai, la « Carta del lavoro » contenente i principi morali del nuovo stato, che fu battezzato « Stato corporativo » da quegli organi statali nuovi, le corporazioni, che furono creati infatti, dopo lunga maturazione, a partire dal 1934. È da questi organismi vivi, non più dai partiti politici (tutti scomparsi eccetto uno) furono scelti i deputati delle due ultime legislature, deputati eletti con voto plebiscitario dal popolo italiano nel 1929 e nel 1934 finchè non furono sostituiti, nel 1939, da una Camera diventata « dei Fasci e delle Corporazioni » in cui i nuovi deputati (ribattezzati in « consiglieri nazionali ») furono staccati completamente da qualunque forma elettiva e designati esclusivamente dalla carica politica o dalla funzione economica ricoperta e mantenuti in carica appunto per la durata della carica o della funzione stessa.

Con queste riforme il volto dello Stato italiano fu radicalmente trasformato e della costituzione della vecchia Italia dai partiti politici, ben poco resta e, spesso, anche quello che resta è più apparenza che sostanza in quanto la sua funzione è diventata meramente consultiva anzichè deliberativa. Alludo, per es., al Senato, che ha visto il ritorno alla nomina regia del suo presidente e che, pur non essendo formalmente diverso da quello contemplato dallo Statuto carlo-albertino, per spirito e per azione si è adeguato completamente ai nuovi tempi.

L'azione del Fascismo ha poi concluso un annoso problema che si trascinava quale palla di piombo al piede dello Stato italiano: quello dei rapporti con la S. Sede. Questa questione incideva profondamente sull'Italia non solo come problema di politica interna, in quanto poteva creare un conflitto nelle coscienze tra il

dovere di cittadino e quello di credente, ma anche come problema di politica internazionale, in quanto il governo italiano doveva stare in guardia contro ogni tentativo straniero di risollevare una questione ch'esso considerava per sua natura di carattere esclusivamente interno. Col Patto del Laterano e col Concordato dell'11 febbraio 1929, stretti non solo per le concilianti disposizioni del Regime, ma per la contemporanea condiscendenza del nuovo Pontefice, Pio XI, che aveva abbandonato l'intransigenza di Pio IX e di Leone XIII, non solo si è creato uno Stato nuovo, la Città del Vaticano che, benchè di minimo territorio, è sufficiente a garantire l'indipendenza della S. Sede, ma si sono regolati i rapporti tra Stato e Chiesa e la questione romana: il riconoscimento della validità civile del matrimonio religioso è stato il punto più appariscente di questa « conciliazione » tra Stato e Chiesa, conciliazione che, nonostante alcune frizioni sorte nel 1931 e nel 1938, non è stata guastata da tanti avvenimenti posteriori.

Il Fascismo, inoltre, capovolgendo i concetti agnostici dei passati governi, riassunti con la formula del « reprimere e non prevenire » e dando allo Stato italiano la sostanza di « Stato etico », ha attuato vaste e profonde riforme in ogni campo, tutte ispirate sostanzialmente ai concetti fondamentali di « autarchia » e di « sanità della stirpe ». Al primo di questi concetti possiamo far risalire lo sforzo di rendere il più possibile l'Italia indipendente economicamente dall'estero; donde la battaglia del grano, il potenziamento dello sfruttamento dell'energia elettrica (creazione di nuovi bacini idroelettrici, elettrificazione delle principali linee ferroviarie etc.), la bonifica delle zone paludose dell'Emilia, del Lazio, della Toscana, della Lucania; la lotta contro il deserto nelle zone marittime e costiere della Libia; l'istituzione del Consiglio Nazionale delle Ricerche; l'introduzione degli scambi compensati con l'estero, non più lasciati quindi all'iniziativa individuale; il controllo della valuta affidato ad un ministero di nuova formazione (Ministero degli Scambi e Valute), ecc.

Al secondo di questi concetti possiamo far risalire non solo la battaglia demografica (attuata mediante la concessione di premi nuziali e di premi di natalità, mediante gli ostacoli posti ai funzionari celibi nella loro carriera, mediante la tassa sui celibi, mediante la repressione e la punizione dell'aborto ecc.), ma soprattutto le leggi razziali destinate ad impedire il meticciato nell'Impero (1937) e ad allontanare l'elemento ebraico da tutti i campi della vita italiana, considerato dannoso fisicamente, socialmente, fisiologicamente e politicamente (leggi dell'autunno 1938); e, inoltre, la creazione di tutti quegli organismi quali l'Opera Nazionale Maternità e Infanzia, la GIL, i GUF, i Dopolavoro che curando, promovendo, stimolando competizioni sportive, dando un'istruzione fisica, prendendosi cura delle gestanti, contribuiscono, ognuno nel proprio campo, a migliorare ed a rafforzare la razza. Contributo importantissimo allo stesso scopo è stata la lotta antitubercolare e la creazione di sanatori ampi e modernamente attrezzati, che hanno non poco contribuito a ridurre i malefici effetti di questo terribile morbo. L'incremento dato a tutte le forme sportive e la lotta antialcoolica hanno contribuito a dare un senso di maggior dignità all'individuo del popolo, allontanandolo dall'osteria e interessandolo a competizioni sportive, di cui le più po-

polari sono il calcio, il pugilato ed il ciclismo.

Con questi e con altri non meno importanti provvedimenti il Regime Fascista ha raggiunto il proprio fondamentale programma di realizzare « l'Italiano nuovo », l'« Italiano di Mussolini », compito non meno importante ma certo più arduo di quello, affrontato e risolto fino dall'inizio, di creare lo « Stato nuovo ».

Nel campo culturale, la scuola fu curata fino dall'avvento del Regime, con la riforma Gentile del 1923, ritoccata e modificata nel corso degli anni seguenti, fino alla formulazione della Carta della Scuola, coll'intento di « andare verso il popolo » organizzando scuole che penetrassero in capillarità nel popolo italiano. Nè d'altronde la qualità fu trascurata, chè con borse, premi, viaggi di perfezionamento si è provveduto a premiare i migliori, e con la istituzione della R. Accademia d'Italia (1929) si è da un lato riunito il meglio delle forze culturali della Nazione, dall'altro creato un centro di controllo per la scelta e la selezione dei premi da attribuire ai più meritevoli. La diffusione della lingua e della civiltà italiana all'estero è stata pure ottenuta mediante la creazione di cattedre italiane e l'istituzione di Istituti italiani di cultura all'estero, sotto il controllo del Ministero degli Esteri (DIE) e della Cultura popolare (IRCE).

I contatti con l'estero sono stati non solo mantenuti ma ampliati potenziando la flotta commerciale, migliorando le reti ferroviaria e stradale, dando impulso all'organizzazione turistico-alberghiera, accordando facilitazioni (nonostante le difficoltà mondiali) per l'acquisto della valuta etc.; e, nel campo culturale, non solo si sono istituite cattedre per la conoscenza di lingue e civiltà straniere, ma interi Istituti che promovano e diffondano la loro conoscenza (Istituto per il Medio e l'Estremo Oriente, Istituto per l'Europa Orientale, Associazione italo-tedesca, Amici dell'Ungheria ecc. ecc.). Questo, d'altronde, rientra nella nuova concezione dell'Italia « Potenza mondiale » e pertanto serve a formare gli spiriti degli Italiani alla conoscenza di problemi nuovi, troppo sottovalutati dai passati regimi, ed a preparare una classe di giovani che possano, con conoscenza di causa, dare il loro contributo al potenziamento ed all'affermazione del nome d'Italia all'estero.

Federico Curato

Schizzo di storia del Mediterraneo

Il Mediterraneo fu l'unico grandissimo mare interno conosciuto dagli antichi. Oggi esso è comodamente solcato da una nave in quattro giorni nel senso della maggiore lunghezza, da occidente a oriente, da Gibilterra a Beirut; in due giorni da nord a sud, da Trieste a Bengasi. In aereo lo si può attraversare in tutti i sensi in poche ore soltanto. Ma in antico esso apparve veramente immenso e incommensurabile. La navigazione era allora lenta, perchè affidata al braccio dei rematori schiavi o al capriccioso ed instabile mutare dei venti; era guidata dal corso del sole, dalla stella polare, dalla linea delle coste. La lentezza faceva apparire ancora più grandi le distanze ed esagerava le proporzioni.

Tuttavia, non ostante la sua sterminata estensione, il Mediterraneo non fu ostacolo all'incontro dei popoli. La stessa sua posizione, centrale rispetto ai tre continenti del mondo antico, la vicinanza delle terre che si affacciano sul suo bacino orientale, il numero grandissimo di isole grosse e piccole in quel bacino, specie nell'Egeo dove sembra che esse si diano la mano e costituiscano come dei piloni di ponti giganteschi colleganti l'Asia all'Europa, la frequenza di penisole e lo sviluppo straordinario delle coste, le regioni a ridosso di queste, rotte da catene di montagne non agevolmente valicabili, furono altrettanti motivi che dovettero favorire l'incontro dei popoli per mare.

Se per un intero millennio, dal 4000 al 3000 a. Cr., le coste e i deserti furono di difesa alla sovranità faraonica nella valle del Nilo, non meno che all'altra potente unità statale costituitasi tra i fiumi Eufrate e Tigri, — con l'invasione degli Hiksos nella valle del Nilo e di popolazioni semitiche e iraniche nella Mesopotamia, l'efficacia difensiva del deserto cominciò a diminuire e, qualche secolo dopo, nel 1200 a. Cr., l'Egitto venne per la prima volta aggredito dal lato del mare, forse da parte di quelle popolazioni pre-indoeuropee che si stanziarono fin nella grande penisola centrale del Mediterraneo, il cui ricordo si conserva nelle denominazioni di paesi come l'Etruria, la Sardegna, la Sicilia.

Il Mediterraneo, molti secoli prima della grande invasione dal mare della vallata del Nilo, fu frequentemente solcato in tutti i sensi per scambi commerciali, fu la vita dei molti popoli che si affacciarono su quelle rive. Gli scambi e i contatti fra popoli svilupparono il commercio, produssero profondi mutamenti fra i ceti delle società antiche, evitarono il ristagno sociale e politico, che prevalse invece nel cuore dei grandi continenti.

Il significato vitale di quel grande mare traluce ed è documentato dai due termini coi quali gli antichi l'indicarono: « mare internum », cioè un bacino interno e « Mediterraneus », cioè « situato fra terre », « congiungente più terre ».

Tale funzione di mare « congiungente più terre », di « mare delle genti », l'ebbe di fatto il Mediterraneo anche molti secoli prima che fossero conosciuti il peri-

metro e la sua natura di mare chiuso. Come dimostrano gli scavi archeologici eseguiti nell'Africa nord-occidentale, in Spagna, in Francia, in Liguria, in Sardegna, nelle Baleari, genti varie si erano fissate sulle isole e sulle coste del Mediterraneo, fin dall'età neolitica. Su queste genti, soprattutto su quelle viventi nel vasto arco di cerchio del Mediterraneo orientale e nell'Egeo, si fece sentire l'influsso di luminose civiltà, svoltesi talvolta assai lontano. Nelle ampie vallate alluvionali del Nilo e dell'Eufrate fiorirono le grandi civiltà dei Faraoni e dei Sumeri. Là troviamo le prime testimonianze d'una vita urbana sviluppata, di caste sacerdotali, di templi, di documenti scritti, di codici di leggi, di scuole e d'una classe sociale dedita esclusivamente alle ricerche del sapere. Mentre l'Europa era tuttora rozza ed illetterata, i sumeriani della Mesopotamia conoscevano la geometria, l'astronomia, l'ingegneria idraulica, praticavano la misurazione dei terreni, conoscevano alla perfezione l'arte dell'intaglio e sapevano costruire gioielli e scrigni. Dai Sumeriani grandi sprazzi di cultura si irradiarono tutto all'intorno, fino agli Hittiti, ai Cretesi, ai Filistei, agli Egiziani, infine, più tardi, ai Greci ariani.

Impronta fortemente sumeriana, poi più specificatamente assiro-babilonese, ebbe anzitutto la civiltà hittita, salita a grande prosperità fra il III e il II millennio avanti Cristo, avente a centro l'Asia Minore. Affermatasi vittoriosamente dalle coste del Mar Nero e dall'Armenia fino alla Siria, a lungo contrastata, all'Egitto ed alla Palestina, il suo splendore è documentato, ancor oggi, da rovine di città circondate da potenti mura, con palazzi reali e templi grandiosi, dai grandi vestimenti in pietra degli zoccoli delle mura, da vari monumenti rupestri intagliati in roccia, da cippi, altari, statue, basi di statue, leoni e da piccoli gingilli finemente lavorati, da delicati intagli con scene mesopotamiche e partite di caccia, da oggetti di oreficeria, da suppellettili funerarie, da vasi, da oggetti di argilla.

Gli scavi, iniziati da Enrico Schliemann e continuati con intenso fervore da studiosi di molti Stati europei, fra i quali l'Italia ha uno dei primi posti, dimostrano una progredita e brillante civiltà, la egeo-minoica, assurta a grandissima importanza nel III millennio a. C. e durata per circa duemila anni, fino a metà del II millennio a. C. Le gigantesche costruzioni del palazzo reale di Cnosso, costruito su leggiera prominenza, di quelli di Faistos, a ridosso della montagna, e di Mallia sulla riva del mare, le cui mura giungono fino a m. 3.30 di spessore, con sistemi grandiosi di appartamenti, con laboratori e magazzini, i templi colossali, i poderosi colonnati, gli scaloni monumentali sono testimonianze di un periodo di meraviglioso benessere e di lusso. I sistemi di riscaldamento e di prosciugamento, i numerosissimi oggetti d'oro finemente lavorati e cesellati, le magnifiche armature, i vasi d'oro e di argento, quelli di terra cotta, spesso policromati, che hanno la finezza e la lucentezza del metallo, la squisita fattura di gemme leggiadramente incise, di vasi con guarniture di oro e di vasi d'argento, frammenti di opere artistiche, mode femminili quali sono dipinte negli affreschi, la riproduzione di grandi ricevimenti, di scene campestri, di fiordalisi e di canne, di tori e di capre selvagge, di delfini e di pesci volanti, tutto ci documenta una vita serena e gaia, una grande prosperità, un benessere generale largamente diffuso. Il commercio si estende e si al-

larga, volgendosi non solo al vicino Peloponneso, alle contrade europee ed asiatiche a specchio dell'Egeo, ma anche a Cipro, all'Egitto, alla Siria, alla Palestina e fin nella lontana Mesopotamia, nel bacino centrale del Mediterraneo, in alcuni centri della penisola italiana.

Viventi sulle isole dell'Egeo o chiusi entro la cinta delle loro montagne, tutti quei popoli ebbero per patria comune il mare. L'Egitto li chiama appunto « popoli del mare ». Per loro mezzo il Mediterraneo fu davvero il mare che congiungeva i tre continenti. Ovunque potevano giungere con le loro navi, essi si sentivano in casa propria, e a loro non costava nulla lo spostarsi. Da nord a sud, da est a ovest, percorsero liberamente il Mediterraneo e ne fecero il loro mare. L'Egeo divenne una scuola navale, i loro precetti si diffusero fra tutte le popolazioni del Mediterraneo. Coi prodotti industriali di Creta o là raccolti, si diffuse anche la luminosa civiltà cretese.

Irradiazione o imitazione di Creta è la mirabile civiltà micenea, che ebbe il suo centro di origine a Micene e a Tirinto, suo porto, dove sorsero nuovi, sontuosi palazzi che gareggiarono in magnificenza e splendore con le più belle e più ricche manifestazioni artistiche dei palazzi cretesi, a Orcomeno, ad Argo, e si allargò poi gradatamente a tutto l'alto e basso Egeo, all'Ellesponto, alle coste dell'Asia Minore. Forti influssi cretesi risentirono tutte le altre civiltà preistoriche dell'Egeo, anteriori al periodo omerico, quali la tessalica, la elladica che fiorì nella Beozia, la cicladica, la civiltà di Troia. Ricordo e documento di quella vetusta civiltà cretese è nelle leggende riferentisi a Minosse ed alla sua talassocrazia, all'ingegnoso artefice Dedalo e ai suoi figli, ai primitivi maestri dell'arte ellenica, al labirinto di Cnosso, alla nascita di Zeus sul monte Ida, al suo allevamento da parte dei Coribanti e dei Dattili, alla tomba del dio sul monte Iuktos presso Cnosso. Quale sia il segreto di tanta prosperità e della talassocrazia cretese su tutto il bacino orientale del Mediterraneo, non è ignoto. Cnosso, situata all'estremità orientale della grande via meridionale che attraversa l'isola, riceveva dalle varie terre periferiche del Mediterraneo le mercanzie. La città che allora doveva comprendere al più cento mila abitanti, fungeva da centro di scambio fra Oriente ed Occidente, ed esercitava la stessa funzione di mediatrice fra Levante ed Occidente, che più tardi ebbero Venezia ed altre città italiane.

Poi improvvisamente lo splendore di quella città si offuscò; i palazzi maestosi e ricchissimi furono bruciati o distrutti; il paese devastato; la luminosa attività artistica e mercantile scomparve. Sembra che un tragico destino si sia abbattuto sull'isola che era stata irradiatrice di civiltà e che per millenni aveva dato segno di grande e duratura vivacità, di risorgente giovinezza. Quale sia stata la causa — se un'invasione di popoli asiatici, profondo mutamento interno, o violenza di tellurica commozione — è un mistero. Resta un mistero la lingua cretese; nè alcun libro di quel periodo è sopravvissuto alla distruzione operata dai Greci conquistatori. Nulla sa dirci di sè quel popolo misterioso che adorava un uomo, una donna e un bambino, e aveva forse la croce come simbolo religioso. Ma è probabile che il grave rivolgimento sia da collegare con quella vasta emigrazione di genti, derivata dallo spostamento dei popoli indoeuropei o ariani che, mossi dalle loro sedi — qualunque fossero, i paesi del Caspio o il Turkestan — eser-

citarono la loro pressione sulle genti stanziate fra l'Europa sud-orientale e l'Asia anteriore. Quei nuovi conquistatori prevalsero sulle pacifiche e mercantili popolazioni di Creta e dell'Egeo, perchè avevano saputo domare il cavallo selvaggio piegandolo ai bisogni dell'uomo e avevano scoperto il ferro e, con questo, il convincente segreto della spada micidiale, vittoriosa contro strumenti bellici di bronzo.

Così nella catastrofe scomparve Creta e la sua potenza. Ma dietro di sè lasciò una lunga scia di luminose leggende, e, fatto per noi più importante, lasciò l'impronta della sua civiltà su tutti i popoli che erano venuti in contatto con essa, e che, dispersisi qua e là sulle coste del Mediterraneo dopo il grande naufragio dovuto all'invasione ariana, cercarono di salvare il salvabile.

Tra essi, fu Cipro che a lungo serbò le impronte della colonizzazione cretese e achea, e mantenne il suo alfabeto malamente adattato alla lingua greca, la sua industria e la sua arte dalle tradizioni esotiche, e prese il posto di Creta quale centro della metallurgia nel Mediterraneo orientale. Così è della Siria meridionale, retroguardia dell'occupazione egea, dove abili coltivatori avevano acclimatata la cultura della vite e dell'olivo, e portato seco l'arte fabbrile e l'alfabeto egeo del quale fecero uso per molti secoli di poi, e con l'istinto sicuro di commercianti sperimentati, fecero di alcune città dell'interno e di porti empori di commercio di prodotti preziosi, ed occuparono i paesi dove arrivavano le carovane dall'Arabia e dall'Egitto.

Dopo la decadenza della civiltà cretese e prima che giungesse in Africa la civiltà di Micene, un altro popolo, il Fenicio, si diffuse ampiamente nel Mediterraneo. I Fenici sono tra i più attivi ed intraprendenti popoli dell'antichità. Si giovarono in parte del fatto che le loro due città più importanti, Tiro e Sidone, erano situate nel punto dove la via dagli antichi regni della media Asia all'Egitto tocca il mare, in parte del fatto che, avendo a ridosso il baluardo del Libano, ed essendo il loro paese aspro, scarsamente fertile e rotto continuamente da altre catene di montagne traversali rispetto al Libano, essi ben presto chiesero al mare i mezzi di sussistenza. Una leggenda antica racconta che, fin dall'epoca della pietra levigata, essi, tagliato un grosso tronco da una delle foreste lungo la costa e fattolo rotolare in mare, su quello si avventurarono. È certo che acquistata esperienza del mare, essi esercitarono il commercio di cabotaggio per molti popoli mediterranei, si diffusero largamente in molte sezioni di quel mare noto e non noto, superando contrasti e difficoltà assai prima dei più antichi coloni greci. Erano mercanti pacifici, che per amore di commercio e di lucro corsero e ripercorsero il Mediterraneo, senza troppo avvertire il peso delle varie dominazioni straniere nel loro paese. Solo tardi, a tempo della grande emigrazione greca e di Alessandro Magno, dovettero mutare le pesanti e capaci navi da commercio in triremi e provvedere alla difesa. Espressione della loro attività marinara, pacifica, espansiva e colonizzatrice entro il Mediterraneo fu Cartagine, che, fondata nel sec. IX dalla città fenicia di Tiro, e avendo a ridosso il deserto del Sahara, dovè cercare sul mare, come la madre patria, i mezzi di vita e il fondamento della sua potenza.

Del resto, i nuovi popoli immigrati, indicati generalmente col nome di Achei e di Dori, non distrussero le popolazioni

egee e minoiche preesistenti, ma le resero tributarie, e a lungo andare si vennero fondendo con esse in proporzioni diverse, assorbendone la cultura, ma imponendo dovunque la propria lingua ricca e flessibile, le proprie idee politiche, e il culto di Giove, che soppiantò quello della grande dea di Creta.

Dopo circa tre secoli di convivenza tra i popoli autoctoni e le sopraggiunte popolazioni achee e doriche, e di adattamento fra vecchie e nuove forme di civiltà, si formò un nuovo popolo, quello indicato storicamente come popolo greco.

Tutto in Grecia portava i suoi abitanti verso il mare. Corrodendo le montagne che l'inquadrano, il mare ha scavato ovunque golfi profondi, baie dalle curve sinuose, canali di facile accesso, una ininterrotta distesa di rocce dirupate, di porti e di cale. Non v'è regione al mondo che, in rapporto alla sua superficie, abbia simile sviluppo di coste. Perciò il remo vi appare necessario quanto l'aratro. Da ogni lato v'è una terra che fa cenno a chi voglia scambiare quello che sovrabbonda con ciò che manca. Non v'è spiaggia da cui non si scorga un'isola; un marinaio può passare da una meta all'altra sempre visibile, e può percorrere lunghi tratti di mare, senza sentirsi disperso fra mare e cielo. Perciò Achei e Dori si lanciarono subito sul mare, attraversarono l'Egeo, fondarono colonie sulla sponda opposta, s'infilarono lungo gli stretti dell'Ellesponto, sfidarono all'occorrenza i popoli dell'Asia anteriore. Il più grande documento storico e letterario di questa antichissima emigrazione e della lotta di conquista è l'Iliade omerica. In questa il fatto storico dell'espansione greca di là dal mare e della conquista della Troade, è circonfuso da un alone di leggenda, nella quale però è facile riconoscere l'ambiente non orientale-asiatico, nè occidentale-europeo, ma quello veramente egeo — gli episodi si svolgono sempre in vista dello spumeggiante mare egeo — com'è facile intendere la nuova concezione degli dèi greci, amici e compagni dell'uomo, uomini anch'essi e non mostruosi animali come in Egitto e in India, tanto diversi da quelli cretesi ed egiziani rivestiti di supremo, tremendo potere e distanti dall'umanità.

Non soltanto sete di dominio, ma necessità di vita spingevano i Greci sul mare. Il suolo greco frequentemente rotto dalla più caotica confusione di avvallamenti e di rilievi, di fossati marittimi e di isole rocciose, di pianure e di montagne, ha poca terra fertile. Le vicende stagionali rendono poi incerto l'andamento della produzione agraria. La naturale povertà di suolo e la brevità delle aree coltivabili furono incentivi continui al saccheggio, alla pirateria, alla colonizzazione ed alla guerra. Nelle terre di confine le scorrerie per la cattura di pecore e di capre, degenerarono in vere guerricciole. La pirateria era un mestiere confessato, onorevole, era un mezzo per vivere. I Cretesi dell'Odissea vanno a fare bottino in Egitto, il padre Ulisse si dà come loro capo; sulle tracce di Minosse e di Idomenea, la gente di Itaca si spinge fino nelle terre di Sicilia per vendervi o dedurvi degli schiavi; dopo che la guerra di Troia ha dischiuso ai Greci gli stretti del Bosforo, essi vanno, a gara, alla conquista del ferro e del vello d'oro: spedizione commerciale e insieme atto di bravura piratesca.

Il lento fluire di nuove genti, e, ancor più, l'irrompere violento di nuove ondate di Dori in Grecia centrale nel sec. VIII a. C., e il conseguente spostamento di popoli nella penisola e nelle isole del-

l'Egeo, dettero origine ad una grande emigrazione, ad una vera dispersione di Greci in tutto il Mediterraneo. Nè solo vicino, lungo le isole egee, le coste dell'Asia minore bagnate dall'Egeo, dove si infiltrarono le colonie greche antiche, distinguendosi nelle tre grandi famiglie, in stretto contatto con elementi ed organismi asiatici del retroterra, fra cui assurse a notevole importanza il regno di Lidia, e dove Mileto fu l'antesignana del meraviglioso armonico svolgimento, tutto proprio del popolo greco, delle facoltà artistiche, speculative e pratiche. Ma un vero rifiorire di colonie greche si ebbe anche nel continente meridionale, nelle isole dell'Italia, in Gallia e nel bacino occidentale del Mediterraneo fino all'estremo limite di Gibilterra, dove già erano apparsi i Fenici.

Per opera appunto di quei navigatori greci fu allora meglio conosciuto il Mediterraneo. Mentre ai Greci dell'età omerica ne era ignoto il perimetro, e al tempo della Odissea era nota piccola parte del bacino occidentale, e il Mar Nero era ritenuto un seno dell'oceano che cingeva la terra abitata, e fors'anche l'Adriatico, più esatte conoscenze si ebbero nel sec. VIII con le grandi emigrazioni greche; nel sec. VII il Mar Nero e l'Adriatico furono riconosciuti come mari chiusi; alla fine di quel secolo si riconobbero le coste settentrionali del Tirreno e del mar Ligure. Autorizzate dallo Stato, quando si voleva liberare la città da elementi sovrabbondanti o pericolosi, iniziate secondo le prescritte forme del rito religioso, le colonie greche erano emanazione dello Stato. I nuovi colonizzatori che andavano in cerca di nuove terre da coltivare, non come individui isolati in cerca di fortuna, ma come membri della città, portarono, dovunque si fissarono, religione, costumanze, lingua, tradizioni, governo politico della metropoli. Necessità di ordine economico mossero i primi coloni a cercare nuove terre. Mileto, con la collana delle sue colonie, si volse a sfruttare la produzione agricola della Russia meridionale e le ricchezze dei commercianti di pellicce e dei cercatori d'oro dell'interno; Cirene divenne la chiave delle vie carovaniere del retroterra e delle « liquide vie » del Mediterraneo; Marsiglia aprì la via dei mercati della Gallia; un gruppo di prosperose colonie, quali Siracusa fondata da Corinto, Gela fondata da Rodi, Selinunte dovuta a Megara, segnarono le vie allo sfruttamento delle fertili terre siciliane; Napoli e centri costieri vicini divennero lo sbocco delle lussureggianti e fertilissime terre della « Campania Felix ». Più tardi quei centri che rappresentavano la nuova Grande Grecia, gareggiarono con la madre patria in potenza e ricchezza, nello splendore artistico, nello sviluppo delle facoltà speculative e pratiche.

Ma le colonie greche della Sicilia e della Magna Grecia se, salvo qualche eccezione, potettero mantenere fra loro quella pace che non avevano appresa le rispettive metropoli, se potettero con relativa agevolezza superare i pericoli e le incertezze giovanili, dovettero lottare contro i Fenici di Cartagine. Questi trafficavano e s'erano largamente affermati nel Mediterraneo occidentale; dalle coste della penisola iberica, dove s'erano insediati, dominavano la Sardegna, erano alleati con gli Etruschi, pirati e guerrieri, padroni della Corsica e di molta parte della nostra penisola, erano strettamente legati alla corte persiana. Memorando rimase tra quei conflitti la lotta, durata qualche secolo, fra la dorica Siracusa e la tiria Cartagine. Momento significativo di essa fu l'improvviso attacco sferrato

dai Cartaginesi contro i Greci di Sicilia e la brillante vittoria dei Siracusani a Imera nel 480 a. C. Significativa coincidenza! Proprio nello stesso anno, la Grecia intera riportava una splendida vittoria contro i Persiani.

Cartaginesi e Persiani erano forze asiatiche che, su due fronti, movevano all'attacco dell'elemento greco. Profonde antitesi fra Oriente ed Occidente, fra Persiani e Greci, fra dispotismo e libertà, fra il culto iranico del fuoco e il libero e vario politeismo greco, fra la grande monarchia unitaria persiana e le città-stato greche.

I Persiani che, verso la metà del secolo VI a. C., s'erano sovrapposti ai Medi, avevano fondato un potente organismo militare, e conquistato il declinante impero babilonese, il regno di Lidia, la Siria, la Fenicia e il decadente Egitto (525), avanzarono minacciosi contro i Greci dell'Asia Minore, nell'orgogliosa certezza di stanziarsi nel Mediterraneo. La scomparsa dello stato cuscinetto della Lidia aveva messo la prima volta il mondo greco direttamente alle prese con la potente ed aggressiva minaccia persiana. Ma neanche allora, la Grecia riuscì a superare il particolarismo della sua costituzione politica e a stringersi in forma unitaria di fronte alla minaccia nemica. Tuttavia l'amore della libertà, soprattutto in Atene, fu dall'imminente pericolo così stimolato, da sembrare che contro le legioni persiane combattessero non le forze riunite della Grecia, ma piuttosto tutte le forze spirituali e giovanili, la stessa divinità. Maratona (490), Salamina (480) e Platea (479), — annoverate fra le battaglie decisive del mondo — furono tre vittorie dell'elemento greco, della forza spirituale contro le ricchezze, il numero e la forza materiale. Tolto di mezzo l'incubo del pericolo asiatico, si esaltò lo spirito greco in bellezza, varietà ed eternità di opere letterarie ed artistiche. Atene che aveva avuto funzioni direttive ed aveva dato il massimo contributo alla guerra vittoriosa, affermò il suo primato sulle singole città e su leghe e confederazioni, estese il suo impero marittimo sulla Grecia e sull'Egeo. In quella superba affermazione dell'elemento greco, durante la quale più nulla sembrava impossibile, l'ellenizzazione del mondo orientale e dell'impero persiano anteriore, già ben avviata alla vigilia della guerra greco-persiana, e ben promettente fino alla vigilia della conquista del regno di Lidia, fu condotta innanzi con ogni energia. Con Pericle (dal 462 in poi), Atene mentre si metteva in prima linea per lo splendore e la bellezza dei monumenti pubblici, rafforzava l'impero, assicurava ai Greci il possesso incontrastato delle coste dell'Egeo, mandava propri coloni dappertutto, dalle inospiti piazze del mar Euxino alle vitifere e ridenti colline della penisola italiana, diffondeva la propria cultura e la propria lingua, promuoveva il raffinamento del gusto in tutto il bacino orientale del Mediterraneo. Un grandioso sogno infiammò la mente di Pericle e dei suoi continuatori: la conquista di Siracusa, la più ricca, la più potente, la più celebre colonia, il cui possesso avrebbe permesso di signoreggiare la Sicilia, aperta la via ad occupare Cartagine e a conquistare la supremazia navale nel Mediterraneo occidentale. Ma errori politici e militari, l'insurrezione di molte città insofferenti del giogo ateniese, la grave epidemia, la perdita di navi « a cinque, dieci e più per volta, di uomini che morivano a migliaia e decine di migliaia », condussero alla catastrofe ed alla più grave umiliazione di Atene. Spar-

ta, la rivale, fu aiutata dalla Persia. E più tardi, questa, sollecitata da una o dall'altra città greca, nei 66 anni che passarono dalla conquista spartana di Atene alla conquista macedone della Grecia, si intromise in tutte le grosse e piccole competizioni politiche che le fazioni tenevano continuamente vive.

Ma ben presto l'elemento greco riprende l'offensiva. Come Agatocle fra il V e il IV secolo porta la lotta contro Cartagine in Africa, con una decisione che sarà più tardi imitata da Attilio Regolo e da Scipione l'Africano, così non più un greco, ma un macedone, Alessandro — che si riteneva greco, era stato educato dal più grande filosofo greco del tempo, da Aristotele, lettore assiduo del più grandioso poema greco, l'Iliade, ed apprezzava la cultura e il sapere — in soli tredici anni, dopo aver riaffermata l'autorità macedone nell'Ellade e nella Tracia, aver prostrata Tebe, conquistò col suo piccolo e mobile esercito un territorio immenso che andava dall'Adriatico all'Indo, dai Balcani alle cateratte del Nilo. I grandi imperi continentali asiatici si erano fermati ai margini dell'Egeo. Alessandro, invece, non si fermò davanti ai grandi spazi continentali, come il paese dei Parti, la Persia e la Battriana. Per opera sua, tutta l'Asia anteriore si aprì alla lingua ed alla cultura ellenica; la lingua attica, vittoriosa sui dialetti rivali, divenne la lingua del mondo colto e del commercio internazionale, si parlava da Marsiglia ad Antiochia, da Pella alle cateratte del Nilo, penetrò fin nelle sinagoghe ebraiche, come è dimostrato dal fatto che gli stessi Ebrei tradussero in greco il Vecchio Testamento. Un nuovo, grandioso periodo s'iniziava nella storia. Pur mentre il grande Aristotele, insegnante ad Atene sotto le pendici del monte Licabetto quando il suo eccezionale discepolo correva l'Asia, considerava gli orientali come una razza inferiore, limitava la scienza politica all'esperienza di città abbastanza piccole da udire la voce di un solo araldo e fondate sulla distinzione fra liberi e schiavi, Alessandro, invece, considerò uguali Greci e Orientali, mirò ad abolire qualsiasi distinzione fra vincitori e vinti, a fondere l'Oriente coll'Occidente, e carezzava l'ideale di una grande collettività umana, destinata ad uniformarsi ad un comune modello e soggetta ad un solo monarca.

Già la cultura greca era penetrata in Persia; molti greci vi avevano trovata larga ospitalità e s'erano acclimatati. Alessandro si propose di rendere quei contatti fra Grecia e Oriente più continui e profondi, di creare un impero universale, di diffondere la cultura greca, di stringere i due popoli con saldi legami etnici, economici, intellettuali, morali, di fare di essi un popolo solo. Perciò promosse matrimoni misti fra Greci e donne asiatiche. Ne dette l'esempio egli per primo, sposando Statira, figlia primogenita di Dario, e poi Rossane, principessa della Battriana, e poi altre, secondo il costume orientale. Seguirono l'esempio molti ufficiali greci e non meno di dieci mila soldati. Per avvicinare Greci e Asiatici, affidò a suoi ufficiali il potere militare delle provincie conquistate, lasciando per qualche tempo i poteri ai principi persiani; fece educare alla greca 30.000 iranici che dovevano servire da intermediari fra i due popoli, separati da un fossato di pregiudizi. Allo stesso scopo, lungo le sue marce vittoriose, egli fondò città greche — quattro Alessandrie fondò in Asia, una in Egitto — alcune decine di borgate e di centri commerciali abitati da Greci e retti alla greca, che nella sua

intenzione dovevano non solo assicurare i frutti della vittoria, ma anche divenire centri di diffusione dell'ellenismo. Per creare un mercato universale, unificò la moneta del bacino dell'Egeo con quella della maggior parte dell'Asia, riforma che ebbe durevoli conseguenze. Perciò lo stesso Alessandro vestì e visse da sovrano orientale, pretese dai sudditi gli onori servili in uso presso la corte persiana, ed ottenne lo stesso culto che si dava agli dèi, conforme alle usanze orientali.

Per opera di Alessandro Magno, il Mediterraneo per la prima volta potè esercitare la sua possente funzione di centro politico unificatore. Il nuovo impero sorto per opera di lui, a differenza dei tre che lo avevano preceduto, si allargò da occidente ad oriente, ebbe carattere mediterraneo ed all'Egeide assicurò sempre posizioni di primato.

Ma il tentativo di fondere l'Oriente coll'Occidente si rivelò opera più complessa e difficile della conquista militare. Ostacoli erano le indoli e gli interessi profondamente diversi di Persiani e Greci, il troppo diverso livello di civiltà, i ricordi d'indipendenza e di potenza di Greci e di Macedoni, la fierezza della loro superiorità sui « barbari », e la loro animosità contro lo stesso Alessandro per il suo dispotismo orientale, per la sua ambizione sconfinata, pel favore eccessivo da lui accordato ai nuovi sudditi.

Vero è che l'opera politica di Alessandro non resistè dopo la sua prematura morte. Ma la potenza fenicia che Alessandro stroncò distruggendo Tiro, più non risorse; i successori di Alessandro continuarono l'opera, da lui iniziata, della ellenizzazione del mondo asiatico e orientale; i Tolomei di Egitto fecero di Alessandria un grande centro di cultura e di gusto, che ebbe grande efficacia sullo svolgimento del pensiero europeo; Antiochia, capitale del regno di Siria, considerava come sinonimi greco e cultura. Dopo la morte di Alessandro, l'impero si scompone nuovamente nei suoi elementi continentali e mediterranei; ma l'influenza della civiltà mediterranea era già penetrata molto addentro in Asia e aveva riconfermata la funzione mediterranea delle teste di ponte orientali. Dopo mezzo secolo di lotte, si formano solidi organismi politici quali l'Egitto, la Siria, la Macedonia; in Asia Minore, Stati secondari come quello di Pergamo; e poi in Grecia singole città indipendenti e le leghe etolica e achea. La cresciuta importanza del Mediterraneo è significata molto bene simbolicamente dal fatto che capitali o centri di potenza, di tipico carattere continentale, quali Susa, Sardi, Babilonia e Menfi furono sostituiti da Bisanzio, Efeso, Rodi, Antiochia ed Alessandria.

I vari Stati sorti dallo sfacelo dell'impero macedonico, per un secolo e mezzo riuscirono a difendere il patrimonio della civiltà greca dagli Illirici e dai Traci, dai Parti dell'Oriente e dalla pressione delle affamate popolazioni barbare delle foreste e delle paludi dell'Europa centrale. Essi tuttavia non riuscirono mai ad eliminare i dissidi interni. Grandi e ricchi di dottrine politiche, mancarono di genio organizzativo politico. Perciò la storia delle loro città e dei loro regni è una serie continua di lotte civili, e i Greci gareggiarono spesso fra loro, come scrisse Tucidide trattando della sedizione di Corcira, « nelle belle arti della cospirazione e della crudeltà ». Discordie e guerre divisero Macedoni e Greci, cioè i due popoli europei, nel cui nome e pel cui valore si era compiuta la straordinaria conquista dell'immenso impero persiano:

conseguenza di antiche tradizioni di indipendenza e di autonomia e ripreso vigore delle forze decentratrici che, vivo Alessandro, erano state compresse in vista dell'unità da raggiungere.

Ci voleva una forza poderosa, un principio nuovo che, vincendo il particolarismo greco, superasse la concezione antica dello Stato-città, imponesse ordine e disciplina alle parti contrastanti e riducesse in stabile unità il mondo orientale straziato da guerre intestine. Questa forza si chiamò Roma.

Il luogo ove sorse Roma riuniva in sè tutti i vantaggi della forte posizione e della immediata vicinanza al fiume, del quale dominava le rive e il corso inferiore sino alla foce. Esso era atto a servire come piazzaforte marittima del Lazio e come emporio pel commercio fluviale e marittimo. E certo la favorevole posizione della città ha concorso a conferire ben presto a Roma importanza nella confederazione del Lazio. Ma cause ed elementi essenziali della sua grandezza furono la tenace e saggia disciplina guerresca, la moderazione e il buon senso, una certa semplicità di condotta, il culto antico per la casa e la terra; salde virtù le quali permisero che la costituzione cittadina si venisse man mano svolgendo senza troppi urti, con adattamenti pacifici e progressivi, in armonia con le nuove esigenze via via determinatesi in vista di un'insopprimibile espansione, fino a che il primitivo groviglio di leggi e di istituzioni si venne componendo in un saldo sistema, rispondente alle pratiche necessità del mondo civile.

Quando sorse Roma, l'Italia rappresentava un mondo, un caos di nazionalità, un mosaico di popoli differenti, paragonabile forse al miscuglio odierno della penisola balcanica e del Caucaso. Non unità politica, salvo quella raggiunta nell'Italia centrale e in parte della meridionale con gli Etruschi dai quali, come notava Tito Livio, avevano preso nome « il mare superiore e il mare inferiore che circondavano l'Italia come un'isola », il Tirreno e l'Adriatico; non unità etnica, chè nel territorio della penisola si pigiavano popoli numerosi — Liguri, Galli, Veneti, Etruschi, Italioti, Oschi, Iapigi e Greci, — totalmente stranieri gli uni agli altri; non unità linguistica, chè il ligure, il gallo, il veneto, l'etrusco, lo iapigio, il greco non avevano nulla di comune fra loro, e delle tre lingue parlate dagli Italioti — l'osco, l'umbro, il latino — le prime due costituenti un gruppo linguistico nettamente caratterizzato, erano in opposizione al latino. Non esisteva neppure il nome Italia per indicare l'insieme di quei paesi, chè limitato originariamente all'estremità meridionale del Bruzio (la odierna Calabria), quel nome, solo dopo la guerra sociale e a principio dell'impero, si allargò a tutta la penisola. Perciò in tutti i popoli allora stanziati nella penisola v'era se non amore geloso d'indipendenza, certo una lunga tradizione di autonomia.

Roma compì il miracolo — miracolo di volontà e di tenacia — di dare unità politica, linguistica, culturale, civile all'Italia intera. In quei rudi tempi, questo programma non poteva esplicarsi che per mezzo della guerra. La storia dei primi secoli di Roma è, infatti, tessuta di guerre continue contro i popoli vicini. Ogni guerra segnò un passo avanti. Le conquiste di Roma non furono, come per Alessandro Magno, l'effetto immediato di una spedizione fortunata, ma il lento e successivo risultato di una politica prudente e perseverante. Più che sforzo di un momento, giovarono a Roma la co-

stanza e la tenacia, il proposito di non finire una guerra, se non dopo essersene assicurata la vittoria. Al tornar della pace, provvedeva a conservarsi il frutto della vittoria, fondendo le terre conquistate in uno Stato compatto. V'era nell'espansione romana un metodo: Roma costruì solide strade militari, quali l'impero persiano aveva saputo appena ideare; vi pose a guardia, nei punti strategici, colonie di cittadini romani; altre località italiane attrasse a sè con vincoli di alleanza esclusivi e con privilegi graduati con cura.

La cacciata dei re etruschi segnò l'inizio di una grande trasformazione nella politica interna ed estera. La lotta contro numerose città del Lazio e della Sabina — da Ardea, quasi sul Tirreno, a Cures tra i monti — pose Roma a capo della confederazione del Lazio, a sud del Tevere. Poi ancora, lotta contro la vicina Etruria, sulla riva destra del Tevere; poi contro le regioni del Cimino, poste fra le giogaie più occidentali dell'Appennino, le alture di Volsci, il promontorio Circello. Soltanto quando si fu assicurata di quei paesi conquistati, invase l'ubertosa Campania, eredità degli Etruschi; padroni di Fregelle (Ceprano) e della confluenza delle due vallate del Tolero e del Liri, i Romani videro la necessità di reprimere le scorrerie dei Sanniti, i soli che potessero ancora loro contestare il primato in Italia. Isolatili dai Lucani e dagli Appuli, dopo ventidue anni di guerra e di sterminio, i Romani imponevano loro durissimi patti ed assicuratisi con solidi presidi il Sannio per evitare possibili reazioni dai confini meridionali di esso, si volsero contro i popoli dell'Italia centrale che avevano sostenute le parti dei Sanniti. E così, al termine delle guerre sannitiche (290 av. C.), il dominio di Roma si estendeva dalla selva Ciminia a nord, fino a Venosa a sud, comprendendo parte dell'Etruria e dell'Umbria e tutta la parte dell'Italia centrale fra l'Appennino e il Tirreno. Solo allora, si spinse contro i Galli a nord, contro i Greci a mezzodì. Dopo le guerre contro Pirro, Taranto e tutta l'Italia meridionale cadevano in potere dei Romani, che espugnavano, poco tempo dopo, anche Ascoli, metropoli dei Piceni, Sarsina metropoli degli Umbri, Volsinia (Bolsena) nell'Etruria. Allargando il raggio della conquista, i confini di Roma si estesero gradatamente fino alla Magra e al Rubicone a nord, a Reggio Calabria e a Brindisi a sud, cioè ai due punti strategici che si completavano, l'uno sullo stretto di Messina, l'altro nel canale d'Otranto, che assicuravano nelle mani dei Romani l'ingresso e le comunicazioni dei due mari che fiancheggiano la nostra penisola.

Così, in cinque secoli di lotte incessanti, dalla fondazione di Roma alla conquista di Taranto, i Romani, spinti da alcune necessità di vita e di espansione, sorretti da una fede ardente nella vittoria di fronte alla quale non contavano le battaglie perdute, un esercito tagliato a pezzi, la stessa invasione della loro città, erano riusciti a conquistare la penisola. Roma rappresentava un principio nuovo: il principio dell'unità. Sull'altare dell'unità italiana da realizzare sotto la sua egemonia, Roma sacrificò i particolarismi locali, cioè i singoli organismi politici e le limitate federazioni fra tribù e popoli italiani (nel 360 a. C.). Mentre gli Etruschi, illustri per splendore artistico e letterario, ma privi di ogni capacità organizzativa, erano straziati da lotte intestine e riguardavano come Stato poco più che le loro singole città, Roma superò l'antico concetto della città-stato e

dette l'esempio di un grande organismo politico alla cui vita parteciparono attivamente anche città e terre conquistate, come alleate, protette o in altra qualsiasi dipendenza.

Il programma dell'unificazione della penisola fu chiaramente e solennemente affermato da Roma, dalla guerra tarantina in poi. È l'Italia presente ai Romani: « non vi sarà pace con Pirro, finchè egli non avrà abbandonato il suolo d'Italia », fu la risposta data al re Pirro che offriva patti di pace. D'Italia, non di Taranto. Pirro e Roma, due volontà in contrasto; due programmi che si scontrano, espressioni delle due opposte mentalità greca e romana. Per l'uno, l'indipendenza della Magna Grecia, sotto la forma macedonica della monarchia militare; per l'altra, l'unità d'Italia sotto l'egemonia romana. In questi due programmi diametralmente opposti, non vi era possibilità d'intesa, non di compromessi, ma solo una lotta a morte che non poteva terminare, se non il giorno in cui uno dei due contendenti fosse stato eliminato. L'unità della penisola ebbe la sua consacrazione sul campo di battaglia di Benevento, e fu realizzata sotto l'egemonia di Roma. E fu fatto tanto più mirabile, in quanto la stessa conformazione della penisola, così lunga e stretta da farla somigliare ad un molo, divisa in due da una catena longitudinale di montagne, rotta di continuo da monti e contrafforti trasversali e da fiumi che spezzano la continuità delle brevi pianure, sembrava la meglio acconcia alle divisioni in varie regioni, divise l'una dall'altra, tendente ciascuna a mantenere personalità e fisonomia propria.

L'opera di Roma non poteva fermarsi alle coste della penisola, ma era forzata a proiettarsi in tutto il Mediterraneo. Era problema di vita e di sicurezza. L'esempio di Pirro, sorretto da forte esercito e da popoli bellicosi, aveva dimostrato quanto fosse essenziale alla sicurezza del dominio romano padroneggiare quelle coste e quel mare. Il problema del mare orientale era, può dirsi, imposto dalla geografia. La grande strettezza dell'Adriatico, le cui coste si avvicinano fino ad 80 chilometri (canale di Otranto), rende solidali le regioni che fiancheggiano lo stesso mare, e facilita singolarmente le relazioni pacifiche ed ostili fra loro. Le coste della penisola, occupate da Roma erano diritte, senza porti, senza isole, senza alcuno di quei baluardi naturali che potessero infrangere le ostilità derivanti dall'Oriente. Le coste balcaniche, invece, sono rocciose, frastagliate, profondamente incise, disseminate da centinaia di isole, con un dedalo inestricato di canali; quindi erano le più adatte a sferrare l'offensiva, a minacciare, a sorprese continue. Tanto più era necessario che Roma risolvesse il problema adriatico, in quanto questo è un mare chiuso, e la sua sicurezza è strettamente connessa alla libertà del passaggio lungo la porta dello stesso mare, cioè del canale di Otranto. Anche l'Italia di oggi è stata costretta dalla forza geografica e dalle sue elementari necessità di sicurezza a conquistare l'Albania e a dichiarare guerra agli Stati che limitavano la nostra libertà di azione nei mari orientali.

Fra i problemi che Roma dovè affrontare all'indomani dell'unificazione della penisola, il più urgente era quello del Tirreno. Questo mare, ben delimitato dalla catena delle isole dell'Arcipelago toscano, della Corsica, della Sardegna, delle Egadi, della Sicilia e della penisola, di proporzioni relativamente modeste,

circondato da terre fertili e ricche, frequentemente solcato per commerci di cabotaggio lungo le coste e da porto a porto, aveva invitato numerosi popoli. Su di esso si erano affacciati Fenici, Greci, Etruschi. I Cartaginesi, avevano poi più o meno soppiantati tutti gli altri. Alleati con gli Etruschi, allora signori della Corsica, della Campania e di altre terre meridionali, poi loro nemici implacabili, i Cartaginesi, quando Roma aveva conquistata la penisola, esercitavano il loro dominio su tutta la costa settentrionale dell'Africa, dalla Cirenaica allo stretto di Gibilterra, sulla Spagna meridionale, sulle Baleari, sulla Corsica, sulla Sardegna, su gran parte della Sicilia e su tutte le isole vicine. Cartagine era la prima potenza marittima del Mediterraneo, aveva una potente flotta mercantile e da guerra, era straordinariamente ricca per traffici e pei gravi tributi che le corrispondevano numerosi popoli, centro di commercio di tutte le genti civilizzate e barbare dei tre continenti. Al tempo della guerra tarantina, sviluppava in pieno la sua offensiva nel Tirreno e nello Ionio, e sperava di arginare la marcia vittoriosa di Roma, limitandola alla penisola italiana e rimanendo essa padrona delle isole e del mare. Ma Roma e l'Italia avevano bisogno del grano e di troppi altri prodotti della Sardegna, della Sicilia e dell'oltremare, e non potevano farne dipendere la provvista dalla dubbia condiscendenza della città rivale, animata da sete di dominio qual'era Cartagine. Anche l'unificazione della penisola italiana e le necessità del suo sviluppo non potevano essere alla mercè della città africana. Roma aveva bisogno di respirare ampiamente sul mare, di dominare il cerchio insulare che la stringeva e di conquistare, allontanando i suoi carcerieri, piena libertà di comunicazione col grande mare intercontinentale.

Vivo contrasto di interessi e di vedute c'era, dunque, tra Roma e Cartagine. Accordo irraggiungibile. Le due città erano troppo disformi per cultura, per razza, per religione, per interessi morali e materiali per venire ad un compromesso. Entrambe città giovani e forti, entrambe venute su dalla distruzione o dal declino di coalizioni avversarie, si trovavano ormai di fronte, potente una per terra, l'altra dominatrice dei mari; ma entrambe armate di volontà di dominio e d'impero sul Mediterraneo.

La guerra combattuta per più di cento anni da Roma contro la grande città semitica, padrona dell'occidente del Mediterraneo e capitale commerciale del mondo, era destinata a mutare l'aspetto politico dell'Europa e dei paesi tutti del Mediterraneo. S'iniziò pel dominio della sola Sicilia (264 a. C.). Ma ben presto i teatri delle operazioni si moltiplicarono e si estesero, e il problema prese ampiezza insospettata. Nel corso della prima guerra punica, chiusasi con una pace che toglieva a Cartagine per darli a Roma i grani della Sicilia (241 a. C.), furono poste in discussione anche la Corsica, la Sardegna, l'Africa. Nell'intervallo di ventitre anni (241-218 a. C.) fra la prima e la seconda guerra punica, Roma conquistò le altre due maggiori isole del Tirreno, sconfisse i pirati illirici nell'Adriatico e, vittoria assai più grande, estese le proprie frontiere fino alle Alpi, conquistando la Gallia Cisalpina che entrò così nel dominio della storia del Mediterraneo.

Questa vittoria clamorosa sul mare, da parte di uno Stato che fin allora era rimasto esclusivamente continentale e che s'era lanciato nel conflitto senza una flot-

ta, impressionò Cartagine e gli Stati marinai dell'Oriente. Ma Roma aveva potuto trapassare dagli armamenti terrestri a quelli marittimi con relativa facilità, perchè dall'Etruria e dalle città greche dell'Italia meridionale aveva appreso gli elementi dell'arte navale e perchè la pianura romano-campana, sulla quale Roma si era insediata da qualche secolo, era strettamente collegata col mare. Più che mai ne fu impressionata Cartagine, fin allora padrona assoluta del bacino occidentale del Mediterraneo, soprattutto perchè quella flotta romana, con gli espedienti tecnici adottati, trasferiva in un certo modo sul mare i metodi della guerra terrestre e sconvolgeva tutte le tradizioni della guerra marittima.

Cartagine, ben intendendo che la partita non era chiusa, alle gravi perdite patite cercò compenso creando un nuovo impero nella Spagna, ricca di miniere e di fiorenti praterie, sicura base di potenza per lo Stato, nuova base guerresca contro Roma. Ma il singolare valore di illustri cartaginesi, quali Annibale, Asdrubale e Amilcare, non bastano a salvarla. La marcia militare di Annibale attorno al bacino occidentale per colpire al cuore l'odiata, temuta rivale, fu un prodigio militare non coronato dal successo politico. La guerra si chiuse quando un romano di eccezionale valore, P. Cornelio Scipione, cacciò i Cartaginesi dalla Spagna con una importante impresa che fissò le caratteristiche della civiltà spagnola, e quando, più tardi, scontratosi con Annibale a Zama e messolo in rotta, si giunse ad una pace che spogliava Cartagine di tutti i suoi possedimenti di oltremare rendendola vassalla tributaria di Roma.

Così il Tirreno e tutto il Mediterraneo occidentale erano uniti nel nome di Roma.

Durante la seconda guerra punica, Cartagine aveva cercato di reagire contro la rivale, alleandosi con gli Stati orientali possessori di flotte. Così Macedoni e Sirii si unirono con Cartagine, unificando il Mediterraneo contro Roma che, attratta al mare, vi esercitava la sua funzione unificatrice e ravvisava nella sua posizione centrale un compito inderogabile. Questo grande fatto dell'unificazione del Mediterraneo non sfuggì all'attenzione di uno fra i più acuti storici del mondo romano, Polibio, greco di nascita, vissuto fra il III e il II secolo av. Cr. « Fino alla seconda guerra punica », egli scrive, « i diversi incidenti che si producevano nel mondo non avevano nessun rapporto fra loro. Si formavano delle intraprese, si eseguivano dei progetti per ragioni soltanto particolari. Un'azione interessava unicamente il paese dov'essa avveniva. Ma da quel momento in poi, tutti gli affari fecero corpo, per così dire, gli uni con gli altri: quelli dell'Italia e dell'Africa furono mescolati a quelli dell'Asia e della Grecia, e tutti tendevano verso il medesimo fine ».

Ma Macedoni e Sirii non furono in grado di mandare navi e uomini alla loro amica Cartagine, intesa a difendere con la Spagna e col suolo africano la sua egemonia nel bacino occidentale. Più tardi, movendo essi senza accordo, furono sconfitti separatamente e nel loro stesso territorio; la potenza macedone di Filippo V di Macedonia si dimostrò a Cinocefale inferiore alla legione romana ed alla scimitarra spagnola, e Antioco III di Siria, dopo la strage di Magnesia, dovè ritirarsi oltre il Tauro ed abbandonare a Roma l'egemonia sull'Asia Minore. Pochi anni dopo, nuova disperata battaglia dall'oriente all'occidente contro Roma, una vera guerra mondiale. Nuova

vittoria di Roma sul fronte orientale e cartaginese. Nello stesso anno (146 a. C.) veniva distrutta Corinto, centro della ribellione greca, e Cartagine veniva cancellata dalla storia, la sua flotta affondata, il suo impero distrutto.

Così la guerra mondiale, scatenatasi al primo apparire di Roma sul mare, si chiudeva, dopo 120 anni, col trionfo di Roma che, entrata in guerra senza una flotta, nè un palmo di territorio in Sicilia, era divenuta, per la logica fatale della guerra, una potenza mondiale. Tutto il Mediterraneo era nelle mani di Roma.

Dopo di allora il compito di Roma fu estremamente più facile. Dopo la distruzione degli ultimi pirati per opera di Pompeo (67 av. C.) e la conquista del regno egiziano dei Tolomei (30 av. C.), tutto il mondo allora conosciuto, da Cadice e dalla Bretagna al Caspio e all'Eufrate, cadde sotto il dominio di Roma.

La « pax romana » volse Roma a garantire la sicurezza di tutto il Mediterraneo contro i popoli irrompenti dall'esterno. L'invasione dei Cimbri e dei Teutoni, la pressione di altri barbari contro i quali lottarono Pompeo e Cesare convinsero Roma della necessità di sbarrare le porte dell'impero. La valle del Rodano, le Gallie, la riva sinistra del Reno, l'Asia Minore, la Siria, la Cilicia, la Palestina, e, più tardi con Traiano, la Tracia, costituirono un anello continuo di baluardi attorno al Mediterraneo, integrato e completato dal deserto e dal mare. Con la massima espansione dell'impero sotto Traiano fu collaudato il collegamento politico dell'Oriente coll'Occidente, che si era già iniziato quando l'impero persiano s'era affacciato sul Mediterraneo. Questo vasto impero, comprendente la massima parte del mondo conosciuto, il più grande che la storia ricordi, Roma mirò ad unificare materialmente, economicamente e nella vita dello spirito. Materialmente, collegando a sè fin le più remote parti di esso con una rete gigantesca di strade, l'una all'altra allacciate, traverso zone montuose ed aspre, ai limiti del deserto e di terre infestate dalle acque, per ampie valli, per vasti bacini, traverso il mare che più non divideva ma univa, lungo litorali che più non si opponevano ma chiamavano, vittoria sulle asperità della terra e sulla materia; costruendo acquedotti, scali, porti, templi, fori ed altre opere pubbliche, arginando fiumi e prosciugando paludi, sviluppando l'agricoltura, l'industria e il commercio. Fondata la « pax romana » nel Mediterraneo, Roma abbozzò il primo piano di un'economia unitaria di quel mare, foggiò il progetto d'un grande spazio economico giovandosi della propria esperienza in fatto di domanda e di offerta, assicurò con precisione l'approvvigionamento dell'impero. Nella vita politica e nello spirito assicurò a tutti condizioni di sicurezza e di prosperità. Più che conquistare indefinitamente, i Romani vollero unificare ed assorbire i popoli vinti, e vi riuscirono con la loro grandezza morale e con la meravigliosa legislazione. Roma, prima nella storia del mondo, seppe comporre in mirabile equilibrio quanto di stabilità e di conservazione offriva il mondo orientale col dinamismo, con lo spirito di avventura e di conquista dei popoli occidentali; temperò quanto di lussureggiante e di disordinato era nella creazione del genio greco, e col quadrato senso realistico, colla disciplina semplificante ed unificatrice della razza latina, l'aprì agli influssi e alle correnti più opposte; elargì il suo diritto civile, così

largo da attingere gradualmente il diritto naturale; nella sua vasta creazione statale offrì possibilità di vita all'uomo uscito appena dalla barbarie e al civilissimo popolo greco; accolse attorno a sè l'unanimità delle intelligenze e dei cuori, testimoniataci, ancor oggi, nel muto linguaggio delle loro pietre indistruttibili, dagli stessi edifici, dagli stessi circhi, dalle stesse terme, dagli stessi teatri, dalle stesse curie, dagli stessi templi, costruiti sotto qualsiasi clima, nella Bretagna e nella Betica, sul Reno e sul Danubio, ai confini del Sahara e del deserto siriaco. Più che esercitare fino in fondo i diritti che la guerra antica riconosceva al vincitore, Roma preferì stringere alleanza col vinto di ieri, intenta a creare nel cuore dei popoli conquistati quella solida devozione e quell'incondizionata fedeltà, di cui le genti italiche dettero prova fino alla morte combattendo contro Annibale; Roma dotò della sua lingua, nutrì della sua sostanza, avvivò della sua fede tanti popoli, anche lontani, oggi, dall'Europa, spezzò i quadri dei continenti, insieme col Cristianesimo creò quell'atmosfera immateriale dalla quale sono circondati quelli stessi che ritengono di essersene allontanati.

Questo gran fatto dell'unità fu esaltato dai contemporanei. Un retore greco, Elio Aristide, scriveva: « Per opera dei Romani, la terra è diventata la patria di tutti; tanto l'Elleno, quanto il barbaro possono andare dovunque, come da patria a patria. Non ci mettono più spavento le gole della Cilicia e i deserti sabbiosi dell'Arabia e le orde barbariche: per essere sicuri, basta essere Romani. I Romani hanno fatta divenire vera la frase di Omero che la terra è di tutti. Essi hanno misurato tutto il mondo, varcati i fiumi, resi abitabili i deserti e sistemata la terra con la civiltà e con le leggi ». E qualche secolo dopo, il poeta gallo Rutilio Namaziano sintetizzava l'opera di Roma nei due stupendi versi: « fecisti patriam diversis gentibus unam - urbem fecisti quod prius orbis erat ».

La solida unità romana del Mediterraneo durò immutata alcuni secoli. Ma a datare dal III secolo dopo Cristo, si presenta incrinata da lotte interne, dall'anarchia militare, dalla minaccia barbarica. In quel secolo e nel seguente si rese più evidente la differenza per costumi, per tendenza e per cultura fra mondo occidentale e mondo orientale, sì da poterli distinguere in mondo latino e mondo greco. L'imperatore Costantino, fondando la nuova capitale che da lui prese nome (330), accentuò quel distacco, chè i paesi orientali si vennero volgendo verso la nuova capitale, mentre l'Occidente continuò a gravitare verso il centro antico. E il distacco si approfondì ancora più, perchè in Occidente si venne a poco a poco dimenticando la lingua greca, mentre in Oriente questa divenne la lingua ufficiale della Chiesa, e perchè il cristianesimo greco, impregnato di metafisica ellenica e di dispotismo imperiale, tenne via diversa da quella che seguì il cristianesimo latino, in un mondo indisciplinato e barbarico, usando la lingua di Roma e partecipando allo spirito della legge romana.

Più importante fu il fatto che l'Occidente, più esaurito internamente, più lontano dal movimento commerciale e dalle fonti sempre vive di ricchezza dell'Oriente, si trovò alle prese con falangi di barbari della rude Germania, non mai completamente vinte, più ostinate e perseveranti nella lotta, che non le altre occidentali. La loro presenza e il loro diverso comportamento hanno determinato

un nuovo indirizzo nella storia del Mediterraneo. Mentre la parte orientale, meglio presidiata ai confini, più forte all'interno, potè resistere ancora per circa un millennio alle ondate barbariche, la parte occidentale, sotto i rudi colpi continui dei barbari dall'est, dall'ovest, dal sud, scendenti dalle Alpi o risalenti dal mare, crollò. Già nella prima metà del 400, la grande unità romana si era disintegrata nei regni autonomi della Britannia, delle Gallie, dell'Aquitania, dei Burgundi, dei Franchi. I Vandali avevano occupato tutto il territorio da Tangeri a Tripoli; sviluppata la loro potenza navale, fecero partire dal porto di Cartagine flotte infeste al nome ed alla sicurezza di Roma, assai più fortunate dell'antica rivale punica; chè dopo la conquista della Spagna, cadevano le Baleari, la Sardegna, la Sicilia. Dopo i Vandali, Eruli, Visigoti, Svevi, Burgundi, Franchi, Ostrogoti corrono le terre dell'impero, costituendo nuovi regni distinti, mutevoli di confini, instabili. Quegli irrompenti popoli continentali che anelavano ai nostri climi caldi e alle nostre terre feraci, come, più tardi, i Longobardi e gli Arabi, non seppero valersi dell'ingegnoso e complesso sistema commerciale che Roma aveva creato e di fronte al quale si trovavano. Lo distrussero, perchè avendo modesti bisogni, potevano all'importazione sostituire la produzione propria; lo annientarono in modo che non fu possibile riorganizzarlo, finchè la ripresa del commercio moderno internazionale non rese necessario il ritorno al Mediterraneo.

Pur fra tanto sfacelo, i barbari avvertono dovunque presente il fascino di Roma e la forza della sua missione costruttrice e unitaria: tutti quegli Stati si danno leggi ed istituzioni romane; sono regni romano-barbarici, più che barbarici. Il goto Ataulfo sperò di arrestare il processo della disgregazione occidentale associando Roma e i Goti nel governo; l'ostrogoto Teodorico, il conquistatore dell'Italia, il più potente e geniale fra i re barbarici, mirò a ricostituire l'unità morale e politica del Mediterraneo con una confederazione di Stati barbarici di Africa, di Spagna, di Gallia e d'Italia. Il duplice tentativo fallì per immaturità di tempi, per difetto degli iniziatori, per l'insuperabile difficoltà di far convivere pacificamente barbari e Romani.

Felicemente riuscito fu il tentativo di Giustiniano, della metà del VI secolo, che in breve, giovandosi delle crisi e delle discordie del mondo vandalico, riprendendo la tradizione romana antica della lotta per mare e per terra, propria delle nazioni genuinamente mediterranee, riuscì a riconquistare tutto l'Occidente. Ma vanamente egli sperò di riconquistare tutta l'Italia settentrionale, la Francia del sud, la Spagna del nord, e ricostituire con nuove vittorie il vasto impero che « i Romani, egli diceva, avevano esteso anticamente fino al limite dei due oceani e poi perdettero per la loro indolenza ». Anzi durante il suo regno, gli Unni furono sul punto di prendere Costantinopoli, gli Slavi conquistarono Adrianopoli, i Persiani saccheggiarono la fastosa città di Antiochia; il governo, sempre disposto a mandare eserciti in Gallia e in Britannia, non era più in grado di difendere una città balcanica da nomadi barbarici; e lo stesso Giustiniano, senza l'energia della moglie Teodora, scoppiata un'insurrezione all'interno, si sarebbe dato alla fuga.

Morto Giustiniano, il Mediterraneo si suddivise in parziali unità geografiche. Due forze vive fecero sentire la loro

azione in quel mare, e tali, da determinare nuovo corso alla storia del mondo di allora: i Longobardi e gli Arabi. Con la discesa dei Longobardi si spezza anche l'unità della penisola italiana, che era stata la culla e il centro della grande costruzione di Roma. Mentre la vita mediterranea si frazionava e s'inaridiva, l'Italia veniva corsa e devastata, ed offriva spettacolo miserando di abbandono e di povertà senza confronto. L'Italia settentrionale veniva connessa con la politica dell'Europa centrale, mentre il sud seguiva un destino suo proprio, spesso agitatissimo. L'agganciamento dell'alta Italia nella politica continentale europea significò la rinunzia completa ad una politica mediterranea. Per quasi cinque secoli, l'alta Italia fu teatro di lotte di Longobardi, di Franchi, di re italici, di imperatori sassoni, di papi, di comuni e signorie, con scarse ripercussioni alle vicende dell'Italia meridionale, fu teatro di competizioni fra Borboni ed Asburgo. Salvo Genova e Venezia, l'Italia settentrionale ebbe, per secoli, funzioni continentali, in un tempo in cui s'era smarrito il concetto del « bacino del Mediterraneo ».

Di maggiore importanza per la storia del Mediterraneo fu l'intervento dell'elemento arabo. Pei primi sei secoli dell'era cristiana si poteva dai popoli del Mediterraneo ignorare degli Arabi nonchè la storia, finanche il nome. Erano per lo più sognatori, poeti, lottatori, commercianti, guidatori di carovane attraverso i deserti, guerrieri. Ma nel secolo VII, spinti dal bisogno di nuove sedi e di bottino, eccitati dalla fede religiosa predicata da Maometto che dava loro coesione nuova e la sicurezza della vittoria, essi uscirono dalle loro antiche terre e gradatamente imposero il loro dominio ad Assiri, ad Egiziani, a Persiani. In questa grandiosa loro espansione, vennero amalgamando le genti da essi conquistate, dirigendole verso un unico orientamento spirituale e politico. I primi successi dettero loro audacia ed ambizione sconfinata. Meno di un secolo dopo la morte di Maometto (632), conducevano un'audace manovra avvolgente contro il continente europeo, spiegata in senso inverso a quella di Roma antica. Dopo avere un ramo della grande famiglia araba conquistata l'Africa settentrionale ed un altro la sterminata penisola anatolica, nello stesso anno (717) superavano gli uni l'aspra giogaia dei Pirenei ed avanzavano verso la pianura di Francia, si presentavano, gli altri, minacciosi sotto le mura di Costantinopoli, distendendo così le poderose branche della tenaglia e tenendo sotto l'incubo dell'invasione l'Europa cristiana. Dai formidabili loro attacchi (717 e 718) Costantinopoli fu salva per la vigorosa difesa condotta da un imperatore giovine e capace, coll'aiuto di valide fortificazioni, con flotta più numerosa, con mezzi bellici superiori (la famosa pece greca) e il tempestivo aiuto di un esercito bulgaro. Quella difesa salvò l'Europa sud-orientale e la Russia dalla fede musulmana la quale si sarebbe estesa, come l'incendio in una steppa, attraverso i Balcani e la pianura ungherese fino agli Urali, chè mancava in Oriente un centro di resistenza morale e fisica paragonabile alla chiesa gallo-romana ed alla monarchia franca. Anche sui campi di Francia, dopo la lunga e feroce lotta fra i cavalleggeri arabi di Africa e di Spagna, e i giganteschi fanti franchi, fu completa vittoria cristiana fra Tours e Poitiers. Il duplice fallimento arabo si spiega in gran parte col fatto che gli Arabi erano inesperti sul mare, non dis-

simili, in questo, dalle genti germaniche, il cui punto debole fu di non poter dominare le vie del Mediterraneo. Gli Arabi, non avendo per lungo tempo una flotta, si ritennero insicuri della regione dell'arcipelago greco, ebbero sempre come principali loro centri Bagdad e la Mesopotamia, il cui carattere continentale improntò in modo permanente l'impero, ed inizialmente aggredirono l'Europa dai due punti estremi, i soli dai quali, data quella loro impreparazione o debolezza sul mare, era possibile condurre l'assalto, cioè dal ponte orientale di Costantinopoli, congiungente l'Europa all'Asia, e dall'altro di Gibilterra, in cui l'Europa si avvicina al possibile all'Africa.

Contenuto e rintuzzato il grande assalto iniziale ad est e ovest, gli Arabi vennero respinti dalla Francia meridionale, furono costretti a ripassare i Pirenei, a restituire la Spagna settentrionale dietro la vigorosa controffensiva spagnuola, aiutata da Carlo Magno. Ma rimasero saldamente padroni d'una grande parte del Mediterraneo; e non ostante i dissidi interni e la mancanza di un vincolo politico che impedì di fare un solo Stato dei paesi conquistati, — mancanza temperata però dall'intransigente disciplina spirituale e dal fanatismo religioso, — non ostante la divisione, avvenuta più tardi, della compagine musulmana, gli Arabi, saldamente piantati a Tunisi e nel Mediterraneo centrale, armarono, più tardi, flotte su flotte, e potettero, a volta a volta, minacciare ora questa, ora quella parte del bacino occidentale del Mediterraneo. Nel corso del secolo IX ripetettero la loro offensiva contro l'Europa e conquistarono le maggiori isole del Mediterraneo: Baleari, Corsica, Sardegna, Sicilia, Candia, in modo da costituire altrettante basi navali, da cui sferrare l'offensiva contro le coste dell'Italia meridionale e centrale. Contraendo alleanze con una o l'altra città, con duchi e principi, eccoli apparire minacciosi contro Roma; eccoli in Puglia, in Calabria, nel Salernitano, nel Napolitano; eccoli costruire un campo trincerato sul Garigliano, come già a Frassineto in Provenza, occupare Civitavecchia e procedere ad altre occupazioni più o meno temporanee, ma sempre minacciose.

Contenuti a nord del Mediterraneo, negli intervalli fra una guerra ed una razzia, fra un'alleanza e un'aggressione improvvisa, essi dettero sfogo alla loro avidità di bottino e di lucro, alla loro manìa di proselitismo, alla loro vita avventurosa, movendo dai centri costieri nord-africani verso località dell'interno, fino ai limiti del deserto sahariano e alle coste atlantiche, fino ai mercati del Mar Rosso e alle porte dell'Oceano Indiano, donde convogliavano prodotti e mercanzie che trasportavano ai porti del Mediterraneo ed alle piazze mercantili del Levante. Astraendo da questi tentativi, il Mediterraneo, dal secolo VII in poi, rimase un vasto spazio vuoto, un confine che fece cadere nell'oblio la comunanza di vita dei popoli mediterranei. I popoli viventi sulle rive di esso furono assoggettati da potenze continentali come l'araba e la turca, e vissero di vita riflessa. La vita del Mediterraneo riprese solo nel secolo XVIII, quando gli imperi pogganti su quel mare si azzuffarono, quando l'impero ottomano fu disintegrato dalle risorte nazionalità balcaniche e dalle aspirazioni delle potenze europee, e la stessa Turchia fu come staccata dalla cultura islamica.

I primi accenni della reazione antimusulmana dell'Europa cristiana si delinearono col secolo X-XI. Organizzarono le

forze la Chiesa di Roma e Bisanzio. Bisanzio era l'unica città che potesse competere per robustezza militare, per splendore d'arte, come centro di vita e di civiltà con Toledo, Siviglia, Cadice, Granata, Tunisi, Alessandria, Cairo, Damasco, Aleppo ed altre città spagnuole, africane e siriache, che gli Arabi avevano rese celebri per splendore artistico e per ricchezze. Più efficace, più profonda e durevole fu l'organizzazione della Chiesa di Roma. Da Gregorio Magno in poi, la Chiesa s'era venuta presentando come l'erede del mondo romano, e l'organizzazione religiosa come il migliore puntello delle istituzioni locali. Al posto della naufragata unità del Mediterraneo creata da Roma, s'era venuta affermando una solidarietà religiosa che ebbe più tardi grande importanza ed efficacia sui futuri avvenimenti. Sotto l'impulso di Roma, a datare dal secolo IX, fu organizzata la resistenza contro il vasto assalto che minacciava di fare del Mediterraneo un lago arabo. Roma tenta organizzare contro gli Arabi anzitutto la forza del Sacro Romano Impero, il cui imperatore è il martello degli infedeli ed ha tra i suoi compiti supremi la diffusione della religione di Cristo. Ma la costituzione della vasta unità politica per opera di Carlo Magno, avendo come centro il bacino della Senna o del Reno, rese più grave l'allontanamento dal Mediterraneo dell'Italia centrale e settentrionale, che dai Longobardi erano state sottratte al bacino del Mediterraneo. Le lotte fra i discendenti di Carlo Magno, la subordinazione dell'Italia alla Lotaringia, alla Borgogna e ad altri Stati transalpini concorsero poi a rendere definitivo, per secoli, quel distacco. Peggio ancora: non solo l'Italia, ma parti notevoli delle penisole iberica e balcanica perdettero la loro autonomia storica dopo la caduta del califfato di Cordova, quando il centro di gravità della politica italiana, iberica e balcanica fu trasferito dal Mediterraneo nell'Europa centrale, su una linea mediana passante pel bacino della Senna, sul Reno, nella Franconia o nella Sassonia. Lo spostarsi verso l'Europa centrale del centro politico dell'area dominata dalla civiltà occidentale, spostamento durato per secoli pur quando il centro della vita religiosa, culturale ed economica rimaneva sempre il Mediterraneo, produsse una disarmonia ed uno squilibrio, le cui conseguenze si fecero sentire sull'Europa fino ai tempi moderni. Nè le conseguenze di detto spostamento potettero essere mutate dal feudalismo, il cui ordinamento e la cui evoluzione portarono, dopo uno o due secoli, ad un più grave sminuzzamento della vita economica e politica in cellule sempre più ristrette e distinte ed a restringere, più che a dilatare, l'orizzonte delle varie divisioni e giurisdizioni politiche. Il carattere essenzialmente continentale del Sacro Romano Impero e la fiacchezza del potere imperiale spiegano perchè l'impero, pur tra baruffe e piraterie, fra qualche ostilità e molta tolleranza, sia rimasto per secoli pressocchè assente dalla lotta contro i dominatori del mare. Stretto dagli Arabi a sud e l'impero a nord, il Mediterraneo rimase a lungo come uno spazio morto, un « limes » di confine, cintura fra due imperi che si incontravano, combattendo, su terraferma, là dove solo si potevano affrontare.

Sulla linea arretrata del Mediterraneo settentrionale, Roma eccitò animosamente la resistenza ed organizzò le armi per la lotta a tutto quartiere. E mentre l'imperatore, con le spedizioni oltre la Vistola e il Danubio contro le genti ger-

maniche rimaste fuori dell'organizzazione romana e con la continua e tenace propaganda per la diffusione del cristianesimo, partente da Vienna e da Cracovia, allargava a nord e nord-est dell'Europa la cultura mediterranea e respingeva sempre più lontano l'inciviltà e il paganesimo, Roma utilizzava le nascenti forze italiane, cioè non solo Napoli, Gaeta, Amalfi, ondeggianti ancora tra la perdurante influenza greca e la potenza dei grandi ducati longobardi, ma anche Pisa, Genova, Venezia che erano divenute abbastanza robuste a scapito dell'autorità di Costantinopoli ed avevano già fatte le prime prove nel frenare e rintuzzare la proterva audacia dei Saraceni. Ed ecco papi presiedere leghe di città della Campania, del Beneventano e del Lazio, che portarono alla cacciata degli Arabi da Civitavecchia e dal Garigliano; ecco Montecassino organizzare i suoi coloni e le campagne circostanti. Pisa e Genova contro Saraceni compiono le prime loro imprese marinare, nel Tirreno e nel mare delle Baleari; ecco la lega, veramente italiana, di Genova, Pisa, Gaeta, Salerno, Amalfi contro Palermo musulmana, contro Bona e Mehedia. In quelle lotte contro l'infedele piantato nel Mediterraneo a minaccia dell'Europa, le città italiane affermano per la prima volta il loro orgoglio di nazione e il sentimento di una sostanziale e fondamentale unità d'Italia; il popolo italiano appare solido e compatto; Sardegna, Corsica, Sicilia, Friuli, Piemonte, già orientati verso altri paesi ed altri settori europei, sono riguadagnati o almeno richiamati alla vita italiana. Tutto ciò, se ebbe più tardi grande importanza pei destini della penisola italiana, influì da allora a determinare un nuovo clima politico sulle rive centrali del Mediterraneo. E non meno importante, per l'equilibrio del Mediterraneo, fu il regno normanno erettosi su domini bizantini e principati longobardi e città libere, che riuscì a rintuzzare in modo definitivo l'aggressività araba e a facilitare la ripresa del mondo occidentale verso l'oriente, ma anche ad interessarsi più attivamente al problema dell'equilibrio del Mediterraneo, come dimostrano la conquista di Malta e di Corfù, delle Gerbe di fronte a Tunisi, di Tripoli, di Mehedia, di Sfax, di Susa, più tardi le guerriglie fin nel mar di Marmara, nel Bosforo e nella penisola balcanica. Non meno importante l'azione di Venezia. Questa mirò anzitutto a risolvere il problema della sicurezza in quell'Adriatico che il governo ravennate degli Ostrogoti aveva fatto un mare interno senza però averlo saputo utilizzare, che il governo bizantino di Giustiniano aveva conquistato senza però affermarvi appieno la sua autorità, in quel mare, dove, sotto la pressione degli Slavi incalzanti da tergo, era tornata aggressiva la pirateria come ai tempi di Roma antica. Venezia, assicuratisi i punti di transito che dominavano l'ingresso di quel mare e le posizioni fiancheggiatrici di esso, creato all'interno un regime incrollabile, perchè poggiato sulla prevalenza assoluta d'una energica classe politica, s'intromise in tutte le lotte dell'Adriatico e dell'Ionio e fu sempre scolta dell'Europa civile e cattolica contro l'Islam in Oriente e l'elemento slavo nella penisola balcanica.

Reazione del mondo occidentale contro l'Asia che aveva spezzata l'unità del Mediterraneo, sono le Crociate (sec. XI-XIII), espressione di tutte le forze giovani della famiglia cristiana. Fra esse, balzano in prima linea le nostre repubbliche marinare che in questa prima grossa prova internazionale, documentano in

modo brillante la loro robustezza politica ed economica, la loro organizzazione militare, il loro spirito di iniziativa. Senza le flotte italiane, i Latini non avrebbero conquistato i porti del Levante dove arrivavano di frequente soccorsi di uomini e di denaro, nè mantenere le conquiste fatte ed organizzare gli Stati costituiti sulle terre strappate agli infedeli. Premio di quegli aiuti militari, navali, finanziari fu la cessione di proprietà e di diritti in numerose città della costa e dell'interno. Si formarono così le estese, ricche e fiorenti nostre colonie del mondo latino d'oriente e del mondo islamico — da Costantinopoli, Damasco, Alessandria fino alle più occidentali di Tunisi, Bugia, Orano, Ceuta, Sfax — e lì si affollavano, a gara, mercanti d'ogni parte d'Italia, ai quali si affiancavano, talvolta, ma con molto minore vigoria, marsigliesi e barcellonesi. Erano colonie commerciali, inizialmente non molto dissimili da quella vasta disseminazione operata da Cretesi e da Fenici in antico. Ma in breve il volume del traffico e l'entità degli affari conclusi fu di tanta importanza, che spesso, per quella via, non paghi di regolare gli affari finanziari e mercantili, parteciparono alla vita politica ed aspirarono ad una parte non secondaria nello Stato che li ospitava. E la loro influenza effettiva fu tale, che nostre città potettero disporre a loro arbitrio di corone, di regni e di signorie e finanche di quella imperiale di Costantinopoli, e l'appoggio di Venezia e di Genova fu condizione necessaria per poterla spuntare contro re normanni e inglesi e ungheresi, in piccole e grosse controversie. E anche quando la caduta di S. Giovanni d'Acri fece cessare in Siria ogni nostra diretta dominazione, la fiorente attività commerciale italiana ebbe, è vero, un grave colpo, ma non fu distrutta, chè si spostò nell'isola di Cipro, la quale da allora divenne il più notevole centro di traffico del Mediterraneo ed iniziò la sua vita di prosperità e di lusso. Nè per questo diminuì la forza penetrativa delle città italiane, chè mercanti occidentali riuscirono ad ottenere privilegi, quartieri e città intere fin nelle remote regioni del Mar Nero, del Dnieper, del Don, del Volga, nel sultanato d'Egitto, negli altri Stati musulmani dell'Africa. Da quegli scali mossero i nostri per lunghi viaggi verso l'interno. E le narrazioni di quei viaggi e l'esplorazione di quei paesi remoti e favolosi accesero più acuta brama di sapere e di vedere, eccitarono lo spirito di avventura proprio dei popoli giovani, più intenso proposito di aprire nuove vie al commercio verso nuove direzioni. Come ai tempi di Roma antica, anche nei secoli dal XII al XV il Mediterraneo attirò mercanti di Arabia, di Persia, dell'India, di Ceylon e di altri paesi lontanissimi, che movevano per mare o lungo vie antiche e recenti, nello stesso tempo che nuove piazze mercantili si aprivano all'attività esploratrice dei nostri mercanti di pellicce nelle pianure meridionali della Russia, di recente convertite al Cristianesimo. Così il Mediterraneo, che era divenuto un confine morto con gli Arabi, rientrò nella vita per opera delle città italiane, delle loro colonie e dei sistemi continentali da esse attivati. Oltre a ciò, i nostri mercanti, facendo da mediatori fra centri mercantili e culturali asiatici e quelli dell'Europa centrale ed occidentale, richiamarono nel Mediterraneo l'interesse dei popoli europei centro-occidentali che politicamente e numericamente avevano assai maggiore importanza commerciale e

mutarono radicalmente il volto politico del bacino del Mediterraneo.

Nei secoli XIV e XV tutta l'Italia è una promettente primavera. È il periodo del Rinascimento che rappresenta una scintillante e larga affermazione della genialità della nostra razza nei molteplici campi, da quello speculativo, all'artistico, al letterario, a quello dell'attività pratica. In quella rifiorente primavera, dalle rive del Mediterraneo, dominato dalle nostre flotte e dai nostri traffici, l'Italia proiettava la sua luce verso tutti i vertici del nostro continente civile, conquistava l'Europa così colla genialità dei suoi mercanti, dei suoi banchieri, dei suoi umanisti, dei suoi artisti, dei suoi politici, dei suoi uomini d'arte, con l'elaborazione del diritto e di istituti mercantili, come con la perfezione dei suoi prodotti industriali. Satura dell'idea di Roma, ma ravvivata dalle nuove esperienze, l'Italia del Rinascimento dà ancora una volta unità al nostro continente, diffondendo la luce della civiltà sua e del Mediterraneo fino alle lontane terre di Polonia e di Russia.

Con la seconda metà del secolo XV, nuove forze entrano in giuoco nel Mediterraneo: ad Oriente l'espansione turca, ad Occidente le grandi monarchie unitarie. I Turchi avanzando dall'Asia centrale verso il Mediterraneo, dopo aver fondato, nella prima metà del secolo XIV, un forte Stato ed essersi impadroniti dell'Asia Minore, rinnovano, con maggiore fortuna degli Arabi, l'attacco dell'Europa dal ponte orientale. Rovesciata la resistenza di Veneziani, Genovesi, Serbi, Bulgari, Latini e Greci, conquistano Costantinopoli (1453), dando così l'unità e una forte e bella capitale al proprio Stato che da Bagdad giunge alla penisola balcanica. Attraverso la Balcania, fanno scorrerie frequenti fin nel Friuli, molestano le coste italiane (nel 1480 occupano Otranto), conquistano le colonie veneziane di Negroponte e della Morea, completano le conquiste col grande arco lunato delle terre attorno al Mediterraneo orientale; passano poi man mano ad impadronirsi di Rodi, mentre i Veneziani, dopo aver scritto pagine di resistenza eroica, riescono ad affermarsi a Cipro. Così il Turco, assuntasi con la sua prepotenza conquistatrice la direzione del moto islamico, irrompe tumultuariamente nella vita del Mediterraneo e, più irriconciliabile ed avverso della razza semita alla civiltà occidentale, rende sempre più profonda la separazione fra le opposte rive di quello che era stato il gran mare di Roma. E come la fede religiosa dell'Islam a carattere monoteistico aveva saputo resistere alle influenze orientali, così, quando i Turchi, giovandosi della perizia marinara e dell'audacia piratesca degli Arabi dell'occidente, si affermarono vittoriosi fin nell'estremo Marocco, anche la fede politica non ammise compromessi di sorta e visse chiusa ed ostile a qualsiasi penetrazione della civiltà mediterranea. Anche quando la molteplicità delle sette scisse l'unità islamica, quelle influenze culturali straniere, ossia cristiane, furono tenute costantemente lontane. Rimase chiuso l'ingresso alla civiltà cristiana, pur mentre attivi scambi avvenivano tra i paesi del Mediterraneo centrale ed occidentale e quelli asiatici; chiuso rimase il mondo artistico greco e cristiano all'arte arabo-turca, pur così ricca e varia, nella quale vanamente però cercheresti una sola di quelle superbe affermazioni di quelle immagini plastiche dell'uomo, e delle divinità in forma umana, per cui andò celebre Fidia. Anche la scienza, specie la geografia, la cartografia, la matematica, si svolsero per vie proprie, in-

dipendentemente dal nostro mondo mediterraneo latino o latinizzato. Un muro di diffidenze e di ostilità divise allora i popoli del Mediterraneo, dalla mentalità completamente diversa. Fra le conseguenze più visibili furono l'interruzione dei traffici attraverso il Mediterraneo e l'essiccarsi delle sorgenti della ricchezza dell'Italia e dell'Europa occidentale. Solo dopo alcuni secoli di contrasti e di contatti, l'Europa mediterranea, pur compressa dalla travolgente forza turca, finì per esercitare sull'altro una certa influenza soprattutto nel senso di staccare definitivamente l'organismo politico turco dall'organizzazione armata originaria ed avviarlo verso le forme più evolute dello Stato europeo, cioè saldamente organato, poggiante sulla gerarchia. Necessità elementari di scambi con Genovesi e Marsigliesi, di rapporti politici con le potenze cristiane dell'Occidente — si ricordi l'empia alleanza! — gettarono un ponte fra il mondo, tuttora asiatico, dei Turchi e il Mediterraneo, e l'Europa potè prestare metodi e uomini, per risolvere molti problemi interni della signoria turca. Solo più tardi, il Turco cessò di essere riguardato come capo di bande predatrici, accampate su suolo europeo, da respingere con una crociata e da ricacciare nel cuore dell'Asia, donde aveva prese le mosse; il sultano potè apparire come un imperatore, come il successore del « basileus », e Costantinopoli potè divenire per la diplomazia occidentale posto di osservazione e d'intrighi. Ma tutto ciò, se contribuì ad irrobustire lo Stato superando le molte congiure e le difficoltà interne create dagli harem e dai vizir ambiziosi e gelosi, non avvicinò musulmani e cristiani. Per tre secoli, dal '400 in poi, dalle coste dell'Africa e della penisola balcanica il turco tenne l'Europa sotto continua minaccia. Tutto ciò con grande scapito della società cristiana dell'Europa occidentale, e specialmente dell'Italia, che, con l'interruzione dei traffici traverso il Mediterraneo, si vide essiccate le sorgenti stesse della loro prosperità e della loro ricchezza.

Grandi novità anche nell'Europa occidentale: in Spagna, — dove si era accentuata la lotta contro l'elemento arabo, e dove era sorta, a Siviglia, una chiesa cristiana al posto dell'abbattuta moschea, nello stesso anno che Maometto II aveva mutata la chiesa di S. Sofia di Costantinopoli in moschea, — nel 1492, demolito a Granata l'ultimo baluardo arabo, il regno è unificato. Posta fra Atlantico e Mediterraneo, avendo in Barcellona un magnifico porto, tradizioni marinare, una eccellente flotta, padrona delle Baleari e della Sardegna, la Spagna unita si appresta, alla fine del secolo XV, a contrapporre la sua crescente potenza sul mare alle nostre repubbliche marinare e a riprendere l'offensiva contro le opposte rive africane. Le scoperte di Colombo le aprivano nuovi, sconfinati orizzonti. Il piccolo, ma tenace Portogallo, che dai Genovesi aveva appresa l'arte del navigare, si lanciava con fortuna sulle coste africane, e in brevi decenni, quasi contemporaneamente con gli Spagnuoli, giunge a costituire un nuovo impero nelle Indie (1497), e riesce così a troncare le estreme correnti del traffico dell'elemento arabo verso il Mediterraneo. Anche la Francia realizzava la sua unità nazionale, togliendo di mezzo potenti signorie a carattere feudale, raggiungeva per molta parte i confini naturali, si apprestava, alla fine del secolo XV, ad affermare antichi suoi diritti sulla penisola italiana e sul Mediterraneo.

In seguito allo stanziamento dei Tur-

chi nel bacino orientale, alla formazione delle grandi monarchie unitarie in quello occidentale, alla scoperta delle nuove terre, il dominio antico del Mediterraneo fu profondamente sconvolto. L'asse del commercio mondiale si spostò dal Mediterraneo verso l'Oceano Atlantico. Se ne giovarono i paesi fin allora alla periferia dell'Europa. L'Italia, invece, che era stata per secoli al centro delle correnti mercantili del continente antico, e ne aveva monopolizzato il traffico traverso il grande mare latino, si trovò spinta nell'assai meno favorevole zona di confine. E se rimase sempre alla testa della cultura europea, decadde però economicamente, perchè si addormentò sul Mediterraneo che aveva visto tanta giovinezza di popoli e di traffici muovere sulle sue onde.

L'importanza del Mediterraneo scemò assai notevolmente, anche perchè paesi appartenenti a quel bacino e fin allora orientati verso quel mare, si affrettarono a gara a protendersi verso l'Atlantico. Il passaggio dal vecchio al nuovo equilibrio fu tanto più avvertito e tanto più gravido di conseguenze, in quanto esso coincise nell'Europa centro-occidentale con la profonda crisi religiosa, culturale e politica, che portò alla grande scissione fra il mondo latino e l'Europa non romanizzata o romanizzata tardi e posteriormente al crollo dell'unità romana. Nel bacino orientale del Mediterraneo coincise con la sistematica distruzione, operata dal Turco, di tutto ciò che ricordava, anche lontanamente, la civiltà di Atene e di Roma, e con la trasformazione del concetto dell'impero, che assumeva carattere oceanico, si volgeva al dominio di terre lontane e diveniva lotta per la conquista delle materie prime.

Mentre scemava notevolmente d'importanza, il Mediterraneo, dal secolo XVI in poi, perdeva la sua fondamentale unità nel bacino occidentale. I paesi africani, islamizzati profondamente, erano in continua guerra contro l'Europa cristiana o in perenne vicenda di aggressioni piratesche, di colpi di mano, di guerriglie dissanguatrici. I due grandi Stati unitari europei di occidente, Spagna e Francia, lottano per oltre sessant'anni per assicurarsi il dominio dell'Italia e, per mezzo di questa, di metà del Mediterraneo. Dal conflitto esce vittoriosa la Spagna, la cui egemonia dura fino al tramonto del secolo XVII. Ma il tentativo della monarchia universale di Carlo d'Asburgo fallisce miseramente dopo breve tempo, per le ribellioni insorgenti d'ogni parte e le spinte centrifughe che si manifestano sempre più poderose. Alla morte dell'imperatore sulle cui terre il sole non tramontava mai, la Spagna e le ricche regioni delle Fiandre e dei Paesi Bassi affacciantisi sul mare del Nord, e i possedimenti italiani si staccano dai domini ereditari, stendentisi dal Reno al Danubio. Questi ultimi territori, pur travagliati profondamente dalla Riforma, fra compromessi e concessioni, rimasero fedeli alla tendenza cattolica dei paesi orientati verso il Mediterraneo e concentrarono ogni loro sforzo nell'organizzare i popoli meridionali nella lotta contro il Turco risalente la penisola balcanica lungo il Danubio, esercitando così una funzione territoriale analoga a quella che Venezia assolveva sul mare.

Il dominio spagnuolo, avendo come centro il Mediterraneo occidentale, poggiante sulle Baleari e sui possedimenti italiani, si volse al compito mediterraneo e oceanico, ma conservò la sua potenza sul Mediterraeno, soprattutto perchè poteva disporre delle flotte di Genova, di Napoli, della Sicilia, che rifornivano la

Spagna di grano e di altri generi; potè contenere la spinta poderosa del Turco verso occidente, ma non riuscì mai ad umiliarlo definitivamente, nè a spazzare in modo radicale la pirateria infestante il Mediterraneo. La Francia, accerchiata da ogni lato dalle terre degli Asburgo, non avendo flotta propria per quasi tutto il secolo XVI, fu assente dal Mediterraneo, — significativo è il fatto che nella battaglia di Lepanto non figurano navi francesi fra le parti contendenti —, e si limitò ad intrigare e a cercare appoggi a principi riformati della Germania e ai Turchi. Anche l'Inghilterra, costituitasi ad unità, ma respinta dal continente europeo a seguito della riscossa francese del XIV e XV secolo, se conduceva una fortunata lotta contro il traffico oceanico spagnuolo e soffiava a tener desto il fuoco della rivolta nei Paesi Bassi, era in agguato per ghermire l'eredità del dominio coloniale spagnuolo nell'Oceano Atlantico, ma per allora era quasi del tutto fuori del Mediterraneo.

Tendenze discordanti, dunque, fra le potenze cristiane che volgono gli sguardi al Mediterraneo. Neppure la chiesa di Roma, pur avendo affermato su tutti la sua supremazia e la sua capacità direttiva contro ogni separatismo, riuscì a ristabilire l'unità antica: chè anzi con la mirabile sua opera della Controriforma, mentre serrava le file, concorreva a rendere sempre più netta la separazione fra cattolici e riformati.

Di fronte all'Europa cristiana disunita, il Turco preme, sempre minaccioso. Mentre Genova è orientata verso la Spagna, alla quale è unita, non ostante qualche burrasca, da un'alleanza ad entrambi profittevole, che, da Andrea Doria in poi, dura per oltre due secoli, Venezia profonde tesori di forze, di ricchezze, di eroismo, per salvare dalla occupazione turca Negroponte, Cipro, Candia, per tenere in rispetto i nemici alle spalle e mantenere l'egemonia politica e mercantile in Adriatico e controllarne con sicurezza l'ingresso. Ma quei possedimenti cadono ad uno ad uno, fatalmente; e Venezia, perduto il monopolio commerciale nei mari del Levante, turbato profondamente il traffico dalla pirateria e dalla cieca violenza dei Turchi e dei barbareschi, si rassegna a veder diminuita di anno in anno la sua importanza nell'equilibrio degli Stati mediterranei, meno vigorosa di Genova, che, favorita dalla sua posizione geografica, alle perdite gravissime delle colonie e dei traffici nel Levante, reagisce aprendosi nuove piazze mercantili nel Mediterraneo centrale ed occidentale, infittendo la rete dei suoi affari in Spagna, dandosi ad armare navi ad accentuare i suoi affari finanziari. Troppo superiore alle sue forze apparve ben presto il duplice compito assuntosi da Venezia, quello cioè di essere scolta della cristianità contro il Turco e di rintuzzare le pretese spagnuole di dominio assoluto sull'intera nostra penisola. La sua decadenza è simbolo della depressione politica, economica e militare dell'Italia intera. Nè a rilevare Venezia e a mutare i destini del Mediterraneo valse la splendida vittoria di Lepanto (1571), — l'unico grande sforzo collettivo della famiglia cristiana nei secoli XVI e XVII, compiuto per l'energico volere d'un gran papa, — anche se quella vittoria sfatò la leggenda della invincibilità del Turco e segnò l'inizio della fase discendente della potenza ottomana nel Mediterraneo.

Col secolo XVIII si determinarono notevoli rivolgimenti, traverso i quali si manifestano nuovi elementi politici, che fra non molto influiranno sui destini del Me-

diterraneo. Ad occidente, contro la Spagna, rivelatasi impotente ad assicurare i suoi estesissimi domini dalla pirateria e da insidie nemiche e incapace ad esplicare la sua funzione politica e militare di Stato egemonico, si afferma l'Inghilterra. Questa, compiuta felicemente la sua trasformazione dall'economia agraria in quella industriale, uscita dall'isolamento e lanciatasi sul mare, penetrata nel 1500 nei nostri mari per finalità di commercio, per tutto il secolo XVI aveva svolto i suoi traffici con tanta indipendenza dalle nostre flotte, che ben presto potè esercitare per conto proprio, con navi ed agenzie proprie, il commercio coll'Oriente. Da allora s'era fatta sempre più energicamente presente negli avvenimenti politici ed economici del Mediterraneo. Scoppiata la guerra di successione spagnola, si apprestò più fermamente che mai a prendere parte all'eredità spagnola, intuendo con relativa chiarezza che la Spagna, avendo esperienza marinara soltanto mediterranea ed avendo bisogno di altrui flotte per mantenere l'unità dei suoi possedimenti europei, non poteva tenere la direzione del commercio oceanico. L'occupazione di Gibilterra (1704), riconosciutale col trattato di Utrecht del 1713, è un colpo contro la Francia. Con quel nuovo possesso l'Inghilterra mira a creare contrappesi alla potenza navale francese nel Mediterraneo, a impedire il collegamento della sua flotta dell'Atlantico con quella del Mediterraneo e a dare forza a qualsiasi coalizione antifrancese. Perciò contro Luigi XIV, che aspira a porre sul trono di Spagna un principe borbonico, essa appoggia la politica imperiale degli Asburgo di Austria che hanno un candidato proprio. Perciò occupa e, riperdutala, rioccupa più volte Minorca nelle Baleari, sentinella avanzata contro Spagna e Francia, tiene d'occhio Malta, sorveglia le nostre isole del Tirreno, s'interessa al serrato giuoco diplomatico che si svolge attorno alla Corsica, ma non abbastanza da impedire che la Francia carpisca quell'isola (1768), e migliori così enormemente la sua posizione commerciale e militare nel Tirreno. La vittoria definitiva contro la Francia, l'unica potenza che ancora le contrasta il dominio del mare, dà all'Inghilterra vera e consapevole influenza sulle sorti del Mediterraneo.

Mutamenti rapidi anche nel centro del Mediterraneo: la Sicilia passa agli Asburgo d'Austria, pochi anni dopo ai Savoia, per tornare con l'Italia meridionale ad un Borbone di Spagna, costituendo uno Stato indipendente che ebbe notevole importanza nel Mediterraneo. Borboni ed Asburgo si disputano il dominio dell'Italia: se il ducato di Parma passa ad un principe borbonico, gli Asburgo-Lorena hanno per matrimonio il granducato di Toscana. Casa Savoia diventa potenza mediterranea coll'acquisto della Sicilia, permutata poi con la Sardegna; posta tra Austria e Francia ed abilmente barcamenandosi fra quelle potenze in continua lotta, entra, non ostante la sua piccolezza territoriale, fra le potenze determinatrici della politica italiana. Nel Mediterraneo permane sempre compatta la Mezzaluna: ma non aggressiva e minacciosa come un tempo. Nel 1645 cinge d'assedio Candia, ma la conquista dopo non meno di ventidue anni; riprende l'offensiva lungo la valle danubiana, ma Vienna, assediata nel 1683, è salvata dal cavalleresco intervento del re polacco Sobieski. Ma non tarda la reazione cristiana. Venezia compie ardite offensive nei Dardanelli, difende splendidamente Corfù, riesce a rioccupare la Morea, mentre l'Austria, ri-

presa l'offensiva antiturca, ottiene splendidi successi per l'abilità e il valore del principe Eugenio di Savoia. Parecchi decenni dopo, la Russia di Caterina II sbocca con tutte le sue forze nel mare meridionale, riesce a strappare il possesso della Crimea e prosegue con sforzi incessanti la pressione antiturca lungo tutto il fronte meridionale dall'Albania al mar Nero, ai monti dell'Armenia. Così la posizione è rovesciata: non è più, come qualche secolo addietro, la Turchia che minaccia l'Europa; sono invece le potenze europee che minacciano la Turchia.

Prima della fine del secolo XVIII, assistiamo al poderoso duello tra Francia e Inghilterra, che si svolge in gran parte nel Mediterraneo. La Francia, rafforzatasi nel Tirreno col possesso della Corsica, per le superbe, incredibili vittorie dovute al genio di Napoleone, conquista una forte posizione di dominio sull'Italia intera, che non ha precedenti nella storia. Respinge gli Asburgo ad est, costringe i Savoia a riparare in Sardegna, i Borboni a fuggire da Napoli in Sicilia; subordina ai suoi disegni di dominio europeo le marine di Olanda e della Spagna. Contro la Francia napoleonica l'Inghilterra mobilita tutte le sue forze, moltiplica gli armamenti, e con centinaia di vascelli che tengono costantemente e instancabilmente il mare, conduce aspra guerra in mari vicini e lontani, strappa alla Francia la Martinica, la Guadalupa e S. Lucia, rovina le flotte mercantili di Francia, di Olanda e di Spagna, conquista la Corsica, ha mano libera in Sardegna e in Sicilia; dal Mediterraneo, antica base dell'impero latino, e dagli oceani, fonte di approvvigionamento e di ricchezza, isola il vasto blocco terrestre costituito da Napoleone, secondata dai Savoia e dai Borboni, con la sua flotta vigila e controlla il Mediterraneo e l'Italia. Contro l'assedio marittimo Napoleone reagisce occupando Malta e tentando un diversivo in Egitto, punto critico dell'ancora compatto fronte ottomano, accennante a possibilità di lotte sulla via verso Oriente. La vittoriosa reazione austro-russa riporta sul trono gli antichi regimi. Aboukir convince Napoleone dell'impossibilità di mantenere rapporti fra l'Egitto e la Francia. Dopo il colpo di stato, Napoleone rialza le sorti della Francia e dell'Italia (Marengo 1800); ma se riesce a mantenere le isole Ionie come base di azione nel Mediterraneo orientale, non riesce ad ottenere che l'Inghilterra restituisca Malta ai cavalieri di S. Giovanni, nè a cacciare dalla Sardegna e dalla Sicilia i legittimi sovrani sempre sotto la protezione inglese. Dopo brevi momenti di sosta, la lotta si delinea più serrata e aspra che mai: Napoleone compie sforzi titanici in opere pubbliche, strade, ordinamenti civili, organizza le flotte, prepara le armi destinate a spezzare le maglie del blocco navale, strette attorno all'Europa; per abbattere alle radici la potenza navale britannica, ordina il gigantesco blocco per impedire che l'Inghilterra abbia contatti coi porti del continente, prepara negli arsenali di Francia, di Spagna, d'Olanda e d'Italia numerose flottiglie per piombare improvvisamente sull'Inghilterra. Ma il blocco si risolve in grossi sacrifici pei popoli del continente europeo; le lunghe e sanguinose guerre condotte sui campi d'Italia, d'Austria, di Germania, di Spagna attirano Napoleone verso l'Europa centrale. Ma dopo il grave colpo di Trafalgar, la grande spedizione contro le isole britanniche è rimandata *sine die*. Il poderoso conflitto si decide più tardi sul campo di Waterloo, dove

il nuovo ed ultimo sforzo di Napoleone è nettamente stroncato. L'Inghilterra vede riconosciuta la sua talassocrazia sugli oceani, è piantata con Gibilterra, con Malta, colle isole Ionie all'ingresso, nel cuore e in un punto nevralgico del Mediterraneo; ma si serve di Gibilterra per proteggere il fianco delle vie del commercio atlantico passante pel capo di Buona Speranza, e delle altre isole, non tanto come punto di partenza per ulteriori azioni nel Mediterraneo, quanto piuttosto per mantenere l'equilibrio su quel mare e in Europa.

Dopo il congresso di Vienna (1815), ai margini del Mediterraneo si hanno tentativi continui per mutare l'assetto politico. Nel bacino orientale, la Russia è cresciuta enormemente di forze e di prestigio, s'è affermata sul Mar Nero, in Bessarabia, nel Caucaso, anela a Costantinopoli e ad avere via libera attraverso gli Stretti, si presenta nella penisola balcanica come la protettrice naturale degli Slavi dei quali incoraggia la tendenza all'autonomia. La durezza del regime turco e la sua ostilità a qualsiasi riforma, provocano per reazione moti insurrezionali delle nazionalità oppresse; e questi moti portano, anche per l'azione di alcune potenze europee, al riconoscimento dei due principati autonomi serbo e moldavo-valacco, e all'indipendenza della Grecia (1829). Non è senza importanza notare che la liberazione della Grecia si sia iniziata a sud, nella parte marittima con la battaglia navale di Navarino e che sia proceduta gradatamente dalla Morea (1826) verso la Grecia centrale, l'Eubea e le Cicladi (1830), il resto della media Grecia (1832), le isole Ionie (1864), la Tessaglia e parte dell'Epiro (1881), il resto dell'Epiro, la Macedonia meridionale e orientale, Creta e la maggior parte delle isole egee (1913). Il nazionalismo greco diede la spinta all'insurrezione di molti altri popoli della penisola balcanica contro l'ottomano. Della debolezza del sultano profitta, alcuni anni dopo, anche il vicere d'Egitto Mehemet, che si ribella e combatte vittoriosamente contro di lui, strappandogli la Siria che però è costretto a restituire per l'intervento delle potenze europee, interessate a mantenere lo *status quo* a Costantinopoli e ad ostacolare qualsiasi accrescimento di potenza in oriente. Lo stesso principio dell'equilibrio mediterraneo di fronte alla fortunata campagna zarista contro la Turchia ispira l'azione delle potenze nel 1841, quando, col trattato degli Stretti, Bosforo e Dardanelli sono chiusi alle navi da guerra di tutti gli Stati, sia dal Mar Nero che dal Mediterraneo. Non diversamente accade al profilarsi della nuova minaccia all'equilibrio del Mediterraneo per opera sempre della Russia, che ritenendosi sicura dell'appoggio austriaco, — col pretesto di appoggiare i cristiani scismatici delle regioni orientali, che esigevano riforme amministrative dal sultano e di proteggere i religiosi ortodossi dei Luoghi Santi contro i cattolici dei quali aveva prese le difese la Francia napoleonica, — compì un notevole tentativo in senso antiturco, per risolvere a proprio vantaggio il problema orientale e rompere il suo isolamento nel Mar Nero (1853). Contro le truppe russe avanzanti nei principati danubiani si schierarono, a fianco della Turchia, la Francia e l'Inghilterra e, più tardi, il piccolo Piemonte che si battè magnificamente accanto agli eserciti alleati in Crimea. Il congresso di Parigi del 1856, convocatosi dopo la conquista delle fortezze di Sebastopoli in Crimea e delle Aaland nel Baltico, riconoscendo l'indipendenza dei principati

danubiani, ribadendo la chiusura degli Stretti, sanzionando la neutralizzazione del Mar Nero, ed obbligando lo zar a restituire la Bessarabia ai Rumeni, segnò per la Russia una grande umiliazione.

Nel Mediterraneo occidentale, mentre Portogallo e Spagna, indeboliti dalla lotta antinapoleonica, scemavano d'importanza perdendo i loro vastissimi territori coloniali dell'America meridionale che si proclamava a indipendenza e a libertà (1823-1829), la Francia, uscita sconfitta ma non troppo indebolita dalla crisi napoleonica, si avviava a prendere posizione sulle coste africane, e approfittando della fiacchezza e delle difficoltà dell'impero turco, occupava l'Algeria (1830) ed accentuava la sua influenza sulla penisola italiana, anche per controbilanciare il predominio che esercitava l'Austria dai suoi possedimenti del Lombardo-Veneto.

Ma il problema centrale che interessa l'Europa intera ed ha vaste ripercussioni nel Mediterraneo, è quello italiano. Dopo il 1815, si hanno nella penisola frequenti tentativi insurrezionali diretti ad ottenere riforme o a mutare l'assetto politico, imposto dalla Santa Alleanza. Espressione della classe militare scontenta della restaurazione (1820-21), poi anche della parte più attiva ed intraprendente della borghesia (1831), il moto per l'indipendenza assume carattere veramente popolare e nazionale quando nel 1848, l'« anno dei portenti », l'insurrezione, scoppiata a Palermo, conduce in Sicilia a un governo provvisorio, divampata a Milano, sbocca nella guerra all'Austria, sotto la guida di Carlo Alberto e con la partecipazione di truppe anche dell'Italia centrale e meridionale. Al precipitare della situazione italiana fanno riscontro gli avvenimenti dell'Ungheria, dove il ritorno alla reazione provoca una generale insurrezione, a reprimere la quale sono insufficienti le forze imperiali. Nell'eclissi della potenza asburgica hanno libero campo di manifestarsi le influenze della Francia e dell'Inghilterra, mosse ciascuna da particolari interessi e tendenti a fare della questione italiana la piattaforma principale delle mosse e delle contromosse della loro politica mediterranea. La Francia democratica, affermatasi con la rivoluzione del 24 febbraio 1848, sostenitrice delle ribellioni nazionali contro l'assolutismo, favorisce il nostro moto di riscossa che prevalendo col suo aiuto, essa calcola di essere destinato ad accrescere l'influenza francese e ad umiliare l'Austria. L'Inghilterra, invece, che lavora in senso antifrancese nel bacino occidentale del Mediterraneo e fa perno in Oriente sull'Austria, rivale della Francia in Italia e della Russia nella penisola balcanica, fa grandi sforzi per evitare la crisi della guerra, dando, nello stesso tempo, qualche soddisfazione ai popoli. Scoppiata, contro suo volere, la guerra, lavora perchè si concluda al più presto, senza troppo umiliare non solo l'amica Austria, ma anche il Piemonte al quale l'Inghilterra assegna funzione antifrancese in terraferma e nel Tirreno. Dopo Novara, è ripristinato lo *status quo* dell'anteguerra: l'intervento austriaco a sud del Po e in Toscana trova rispondenza nell'intervento della Francia per la restaurazione dello Stato pontificio. Ma l'incalzare degli eventi, le manovre e i freni delle altrui diplomazie mancano al loro effetto. Fra le simpatie di Napoleone III per una federazione italiana di quattro Stati, uno dei quali governato da principe francese e tutti sotto influenza della stessa Francia, e l'ostilità a trasformazioni sì radicali da parte dell'Inghil-

terra, adoperantesi con grande persistenza a frenare le nostre impazienze e a indurre l'Austria a riforme liberali, il genio del Cavour seppe far prevalere il programma unitario, cui s'erano volte Casa Savoia e la più illuminata nostra opinione nazionale. Giovandosi accortamente nel 1859 dell'interessato appoggio napoleonico, guadagnata nel 1860 l'Inghilterra alla causa unitaria con l'assicurazione che più l'Italia sarebbe stata forte e grande, e meno avrebbe avvertiti gli influssi di Francia e d'Austria, manovrando accortamente le forze rivoluzionarie mazziniane e garibaldine e poggiando sul valore e la disciplina delle nostre armi e sul prestigio della monarchia sabauda, seppe condurre il moto nazionale assai oltre le mete fissate dalle miopi o interessate diplomazie delle potenze europee. Nizza e Savoia venivano sacrificate all'egoismo francese; la formidabile posizione marinara della Corsica rimaneva sempre in mano francese, a minaccia contro le nostre coste. Avemmo più tardi un infelice confine nel Trentino e a nord della penisola; ma il grosso del problema nazionale fu sostanzialmente risolto. Infine la conquista di Roma (1870), realizzando la secolare aspirazione dell'Italia all'unità ricongiungeva le due parti estreme della penisola, che per secoli avevano avuto storia e destini differenti: la settentrionale, orientata verso l'Europa centrale e mescolata in controversie quasi esclusivamente continentali; la meridionale, portata a gravare su potenze mediterranee, quali la Spagna, ed elemento importante nel giuoco politico e nei traffici del Mediterraneo. Con l'unità, l'Italia riprende coscienza di sè, e riassume la funzione che geografia e storia gloriosa, da Roma antica in poi, le assegnano. Che se l'impulso politico più poderoso e le forze militari erano state organizzate sotto la forza di uno Stato, in gran parte, non ostante la Sardegna e la Liguria, continentale, non molto tempo dopo l'unità, gli eventi spinsero l'Italia a protendersi sempre più sul mare, dal quale erano venute a Roma ed alle nostre repubbliche marinare i mezzi di vita e il fondamento della ricchezza e della potenza, ad affermarsi, come altri Stati, sulla sponda africana del Mediterraneo.

Il duello combattutosi tra Francia ed Inghilterra nelle acque del Mediterraneo, i traffici aumentati traverso quel mare in conseguenza dell'aumento della popolazione nelle nuove terre liberate o costituite ad unità, conferivano al Mediterraneo grande importanza. Non solo su quelle acque ripresero più vivi i traffici e gli scambi tra quei paesi europei e le potenze asiatiche ed atlantiche per cercare i mezzi di sussistenza, ma mentre si maturava la coscienza di una comune economia mediterranea, si sperò di trovare un miglioramento all'economia nazionale accentuando la penetrazione nei paesi islamici. Da allora, si accentuò la irradiazione di nostri connazionali come in Francia così nella vicina terra di Tunisia, tanto vicina per clima e per vicende stagionali alle nostre, da essere addirittura riguardata come propaggine dell'Italia e lembo della Sicilia. L'apertura del canale di Suez, inaugurato, dopo dieci anni di lavoro, nel 1869, mettendo in comunicazione il Mediterraneo coll'Oceano Indiano, facendone cioè una grande via di transito, rovesciava, ancora una volta a vantaggio dei popoli mediterranei, il problema della centralità del commercio del mondo antico. Da allora il bacino del Mediterraneo ha acquistato uno straordinario movimento; è divenuto veramente il mare dei continenti, uno dei grandi

nodi del commercio mondiale. Da allora, non solo il commercio di transito di nazioni estranee al Mediterraneo è enormemente cresciuto, favorito dagli Stati stendentisi sulle rive dello stesso mare, e sono stati meglio attrezzati ottimi porti di transito quali Malta, Porto Said, Suez, Aden; ma anche quasi tutti i grandi Stati mediterranei hanno sentito il bisogno di aumentare il tonnellaggio delle loro flotte mercantili per collegarsi coi paesi produttori di materie prime e industriali e dei generi di più largo consumo. Avvenendo ciò in un momento in cui le singole economie nazionali venivano sostituite dall'economia mondiale fondata sull'industrializzazione dell'Europa e dell'America, e l'economia diveniva il principio prevalente della politica internazionale, gli Stati mediterranei abbandonavano la politica esclusivamente europea per lanciarsi verso prospettive più ampie ed iniziative coloniali. Grosse novità derivarono da quell'evento: enorme sviluppo di traffici, accentuato moto delle nazionalità balcaniche, febbrile penetrazione delle potenze europee in Africa. Della nuova situazione politica ed economica che si profilava, la prima a giovarsi fu l'Inghilterra che, acquistato segretamente dal Kedivè d'Egitto la maggioranza delle azioni del canale, sottopose al suo controllo quel nodo di comunicazioni mondiali, che mentre abbreviava le distanze per le Indie e completava la catena dei posti di sorveglianza da Gibilterra, a Malta, ad Aden, costituiva il primo passo per l'assoggettamento politico dell'Egitto e per la profonda penetrazione inglese in Africa. Traverso le fasi della lotta per l'indipendenza della Grecia e pel risorgimento italiano, l'Inghilterra aveva avuto modo di mutare profondamente le sue idee sull'importanza del Mediterraneo. Il Mediterraneo non era più dominio di pochi naviganti; i popoli, costituiti in autonomia nazionale, affacciavano loro diritti, poggiati sul fatto che essi vivevano su quel mare. Malta che all'epoca dell'occupazione inglese sembrava non avesse valore alcuno, data la tenuità del traffico inglese col nostro Levante, ne rivelò invece uno notevole come scalo nel commercio dei grani con le regioni del sud-est europeo e si rivelò ottima base navale durante la guerra di Crimea. Il progetto di tagliare l'istmo di Suez e l'apertura del canale, facendo prevedere grandi rivolgimenti fra gli Stati mediterranei, dettero l'ultima spinta, perchè la politica mediterranea s'inserisse nella grande politica dell'impero inglese. E come nel giorno della inaugurazione del canale di Suez (17 novembre 1869), il primo battello che pagò la tassa di passaggio pel canale, batteva bandiera britannica, così la Gran Bretagna dette opera a controllare assolutamente il canale e i paesi e i mari adiacenti, a fare dell'Egitto il nocciolo della politica orientale britannica e il perno di difesa della maggiore via imperiale.

Gare fra potenze europee si sviluppano nei Balcani e intorno a Costantinopoli, chè la Russia anela a scendere nel Mediterraneo rompendo le clausole del 1856; l'Inghilterra lavora per rafforzare Austria e Turchia che contrappone all'avanzata russa nei Balcani e nel Mediterraneo; la Germania spinge l'Austria verso il sud e l'est, per poter poi, per suo mezzo, dire una parola decisiva nei problemi balcanici; la Francia lavora con attività e fortuna per accrescere la sua influenza nel Mediterraneo occidentale. Tutto questo intreccio di interessi e i problemi del sud-est europeo furono affrontati al congresso di Berlino (1878), convocato per

discutere la nuova situazione politica determinatasi in seguito alla nuova sconfitta turca ad opera della Russia. Da quel congresso Serbia, Romania e Montenegro furono riconosciute indipendenti; l'Austria ottenne l'amministrazione della Bosnia e dell'Erzegovina con facoltà di costruire ferrovie e porre guarnigioni nel sangiaccato di Novi Bazar, cuneo avanzato fra Serbia e Montenegro, primo passo sulla via di Salonicco, che avrebbe aperto l'Egeo alla bicipite monarchia. L'Inghilterra ottenne Cipro, posizione singolarmente acconcia pel controllo del canale di Suez.

La penetrazione europea in Africa si spiegò dopo il congresso di Berlino con la occupazione francese della Tunisia (1881), sulla quale noi avevamo diritti storici e demografici da far valere e necessità di sicurezza da tutelare: occupazione che completando e serrandoci da presso la linea del blocco occidentale Tolone-Corsica-Africa, creava un acuto dissidio fra noi e la Francia, specialmente dopo che questa ebbe formidabilmente allestita contro di noi la piazzaforte di Biserta. L'Inghilterra, dopo vani, reiterati inviti all'Italia, procedè da sola alla pacificazione dell'Egitto acquistandosi una posizione importantissima per la penetrazione nell'interno del continente nero e per le comunicazioni col suo impero.

L'Italia che unificandosi aveva conquistato nuovamente il concetto di « bacino del Mediterraneo » e che di anno in anno andava sciogliendo i suoi vincoli per orientarsi più decisamente sul mare, gravemente delusa dall'occupazione francese di Tunisi, rimproverandosi di aver lasciato cadere l'invito inglese di collaborare in Egitto, riprese la via del mare, dando valore alla stazione mercantile di Assab che era stata acquistata, alcuni anni prima, dalla Società di navigazione Rubattino e pressochè dimenticata, ed iniziando una vigorosa politica coloniale con lo sbarco a Massaua (1885). Pochi anni prima (1882), eravamo usciti dall'isolamento diplomatico entrando nella Triplice Alleanza a fianco della Germania e dell'Austria-Ungheria, con patto ispirato da considerazioni continentali, ma poco dopo corretto ed integrato da altri di natura squisitamente mediterranea.

Il minaccioso sviluppo della potenza germanica, che caratterizza il periodo dal 1890 in poi, produce il contraccolpo dell'avvicinamento della Francia all'Inghilterra che s'erano combattute a lungo dovunque erano questioni coloniali aperte. La Duplice franco-inglese e i patti stipulati tra Italia, Francia, Spagna e Inghilterra regolarono tutti i problemi relativi al Mediterraneo: all'Inghilterra fu riconosciuto l'Egitto, all'Italia l'ipoteca sulla Libia, alla Francia la mano libera nel Marocco, salvo però una zona di penetrazione riservata alla Spagna lungo il litorale mediterraneo e salvo il porto di Tangeri, al quale fu accordato un regime di neutralizzazione a carattere internazionale. Così la situazione mediterranea legava pel futuro l'azione dei quattro Stati che avevano maggiori interessi su quel mare interno. La Germania, mentre all'interno procedeva con grande energia ad una politica di armamento, lavorava con successo a penetrare economicamente e politicamente nella penisola balcanica e in Asia Minore lungo le vie che menano verso il Golfo persico. In questa politica di espansione e di avviluppamento, il Reich, più che a collaboratore, aveva come strumento il vicino impero austro-ungarico, il quale benchè per l'affievolimento dell'impero otto-

mano dovesse obiettivamente riguardare come esaurita la secolare sua funzione di baluardo della grande famiglia cristiana nel sud-est dell'Europa, e fosse, non meno dell'impero turco, minacciato di dissolvimento dal virus mortale delle risorgenti nazionalità balcaniche, era tuttavia fatalmente guidato dalla politica del « Drang nach Osten ». Indice della fortunata penetrazione germanica furono anzitutto la costruzione della ferrovia tedesca dal mar di Marmara a Conia, ultimata nel 1897, tronco di quella grande ferrovia destinata a collegare Berlino con Bagdad, e poi le concessioni economiche e ferroviarie, accordate alla Germania ed all'Austria in Asia Minore. Ma la politica mediterranea germanica, iniziata con una visita dimostrativa a Tangeri (1905), fallì nella conferenza di Algesiras, convocata nel 1909 per regolare la questione marocchina, a seguito della quale si ebbe una ulteriore intesa anglo-franco-spagnuola. E se anche le riuscì di imporre all'Europa l'annessione della Bosnia e dell'Erzegovina all'Austria (1908), vanamente lottò, ancora una volta, nell'estate del 1911, in seguito al colpo di Agadir, contro la trincea di ipoteche e di patti mediterranei, non ostante guadagnasse, quale compenso, parte del Camerun. Anzi la minaccia della Germania convinse la Francia ad accelerare la presa di possesso del Marocco e l'Italia a realizzare la sua ipoteca sulla Cirenaica e la Tripolitania (guerra italo-turca: settembre 1911-ottobre 1912); come i risorgenti contrasti austro-russi nella penisola balcanica determinarono lo zar ad avvicinarsi all'Inghilterra, liquidando tutte le controversie di penetrazione asiatica nel medio ed estremo Oriente e ad accordarsi con noi per la questione degli Stretti e della Libia.

Con l'acquisizione del Marocco, la Francia completava il suo vasto programma di presa di posizione nel bacino occidentale del Mediterraneo, iniziata col possesso dell'italianissima Corsica e poi gradatamente dell'Algeria e della Tunisia. La Francia, che aveva preso contatto con la vita del Mediterraneo al tempo delle Crociate, quando suoi cavalieri avevano fondato Stati crociati in Asia Minore e in Grecia, aveva poi accentuata la sua attività alleandosi col Turco, esercitando per secoli il commercio in Oriente con quasi assoluta esclusività, presentandosi come protettrice della cristianità ed aveva visto declinare a Trafalgar il tentativo antibritannico di Napoleone, conquistando l'Algeria, si stringeva direttamente e durevolmente coll'Africa. Da allora, la mediterraneizzazione della Francia è un fatto compiuto. L'Algeria diviene la base della espansione francese nell'Africa settentrionale. Marsiglia, decaduta dalla scoperta dell'America, comincia a prosperare dal 1830 e costituisce il principale punto di contatto della Francia col mondo meridionale ed orientale, ed acquista carattere accentuatamente meridionale e internazionale, con la forte immigrazione africana e la mescolanza dei sangui. Indifferenza a conquiste coloniali da prima, poi crescente interesse, infine, sotto lo spettro della denatalità della metropoli, avvio a considerare l'Algeria e le altre terre africane come parti integranti dell'impero francese.

La guerra italo-turca, durante la quale la Francia dette segno di irrequietezza (si ricordi l'incidente del « Manouba » e del « Carthage »), e l'Austria mostrò malvolere che giunse finanche a vietarci di estendere la guerra marittima ad un settore facilmente vulnerabile della no-

stra nemica, si chiuse col riconoscimento della sovranità italiana sulle due provincie turche e col possesso, allora temporaneo, di Rodi e del Dodecanneso.

Così l'Italia, sola fra le grandi potenze tutta circondata dal mare, e senza sbocchi aperti sugli oceani, tornava in Africa, seguendo la via segnata da Roma. L'occupazione della Libia dava valore e concretezza alla sua missione nel Mediterraneo. Se la nuova terra acquistata non aveva grande valore economico, aveva possibilità di sviluppo ai suoi confini, era un'importantissima posizione di fiancheggiamento lungo la grande via marittima e ci assicurava dal pericolo di accerchiamento nella sezione centro-orientale del Mediterraneo. Ciò vide assai bene l'Inghilterra che mentre affermava il valore strategico di quelle nostre conquiste, protestò vivamente contro l'occupazione italiana di quelle isole. L'indebolimento della Turchia accelerò il processo di trasformazione balcanica: la quadruplice balcanica — Serbia, Montenegro, Bulgaria, Grecia, — cui si aggiunse poi la Romania, giovandosi dell'appoggio dei gabinetti di Pietroburgo, Londra e Parigi, tentò di liquidare completamente la Turchia. Il trattato di Bucarest (1° agosto 1913) che chiudeva la seconda guerra balcanica, portò ad un ingrandimento degli Stati balcanici, anzitutto della Grecia, che si arricchì delle opime spoglie della Tracia e della Macedonia col porto di Salonicco, e poi anche della Serbia, che si presentava come forte ostacolo all'avanzata austriaca nella Balcania, e come pedina avanzata del giuoco politico e diplomatico della Russia nella penisola balcanica e verso l'Adriatico. La creazione dello staterello dell'Albania, sorto in seguito alla concorde azione dell'Italia e dell'Austria, era destinata a frenare una possibile ulteriore espansione dell'elemento slavo nella penisola balcanica in due punti di estrema delicatezza per le due grandi potenze affacciantisi sull'Adriatico.

In tal modo, gli avvenimenti degli ultimi decenni anteriormente alla prima guerra mondiale, hanno rovesciato completamente l'assetto politico e civile del Mediterraneo. L'insediamento della Francia, dell'Italia, dell'Inghilterra in Africa, la costituzione degli Stati balcanici, sulla base razziale, delle singole regioni islamiche, hanno aperto alla civiltà del Mediterraneo quella vasta fascia di terre mediterranee del continente nero, sulle quali per secoli il dominio musulmano era rimasto ostilmente chiuso all'Europa cristiana: nello stesso tempo, nella parte orientale, contro il decadente impero ottomano si affermavano le nazionalità balcaniche dai confini ancora malcerti, dovuti alla profonda e secolare mescolanza dei popoli e anche al fatto che le potenze europee riguardavano quel settore di Europa come principale scacchiere delle loro competizioni. Ma il fatto più caratteristico dell'influsso civile delle potenze mediterranee sulle terre ottomane è il netto distacco della Turchia dal mondo culturale islamico. La Turchia ha intrapreso riforme culturali di decisa impronta mediterranea e si è europeizzata, cioè ha aperto alla nostra politica, alla nostra attività industriale, finanziaria e mercantile, alle nostre comunicazioni, alla nostra arte mediterranea quelle porte che aveva tenute gelosamente sprangate quando guerrieri dell'Europa centrale e occidentale si erano presentati con le armi in pugno e con decisa volontà di lotta e di martirio per conquistare l'impero. Se l'Islam del Marocco e l'Università del Cairo sono tuttora inaccessibili alla nostra

civiltà, Algeria, Tunisia e Libia sono invece mediterraneizzate; la Tunisia ha numerosissimi elementi demografici europei, soprattutto italiani e maltesi; la Libia si va arricchendo di villaggi e di coloni italiani, disseminati in contrade lasciate disponibili dall'elemento arabo. È da prevedere che non passerà molto tempo che altre cellule islamiche del Mediterraneo, gradatamente sempre più distanziantisi dal panislamismo, per la lotta d'indipendenza a base razziale si andranno avvicinando alla nostra civiltà mediterranea.

Il rafforzamento della Serbia a seguito delle guerre balcaniche pose in termini estremi il problema dei rapporti fra quello Stato protetto dalla Russia e l'Austria: se l'Austria e, dietro di essa, la Germania volevano esercitare la loro pressione sul Turco e sul mondo ancora instabile dei Balcani, dovevano rovesciare o quanto meno umiliare la Serbia e riaprirsi la strada verso Costantinopoli, cioè verso una delle posizioni-chiave del Mediterraneo. Era, dunque, problema di forza, nel quale la probabilità di riuscita, data la debolezza dell'Austria sul mare, poteva essere offerta da una collaborazione coll'Italia. Ma quella collaborazione l'Austria sdegnosamente evitò, e si gettò a capo fitto nella lotta. La guerra mondiale che ne derivò, durante la quale la quadruplice Intesa — Inghilterra, Francia, Russia, Italia — si schierò contro Germania, Austria, Turchia, fu segnata da scontri sui mari, ma non annoverò vere battaglie navali. Tuttavia le acque del Mediterraneo furono continuamente attraversate dalle flotte della Triplice Intesa e solcate da sottomarini germanici e turchi; e videro la ritirata dell'esercito serbo, in rotta traverso l'Adriatico, il restringersi del nostro fronte in Libia. Avvenimenti di quasi nessuna conseguenza per la decisione della guerra. Ma fatto più importante fu l'urto sul Bosforo degli interessi delle grandi potenze. La Germania aveva fin allora perseguiti i suoi piani della ferrovia Berlino-Bagdad. L'alleanza turco-germanica, sbarrando gli Stretti, non ostante i tentativi di sbloccamento della Russia dal nord e di forzamento della flotta della Triplice Intesa dal sud, rese impossibile il collegamento della Gran Bretagna colla Russia. La comune lotta antigermanica fece tacere gli attriti russo-britannici per gli Stretti, ma risorsero a guerra finita, e la politica mediterranea russa ebbe alternative di accordi con la Turchia e l'Inghilterra per la bocca nord-orientale del Mediterraneo. Fatto politico tra i più importanti fu lo sfasciamento dell'impero austro-ungarico. Battuto a Vittorio Veneto, tutte le forze centrifughe dell'impero che già operavano nel profondo, accentuarono la loro azione dissolvitrice, liberandosi da quell'amalgama dei tramontati compiti storici antiturchi, per i quali erano stati stretti in blocco. Della disintegrazione dell'impero austro-ungarico nei suoi elementi nazionali, si avvantaggiò soprattutta la Serbia che, accresciutasi di nuove provincie dell'ex impero ed assorbito il Montenegro, trasformava la sua costituzione politica e subordinava a sè altri elementi allogeni, si atteggiava, sorretta dalla Russia e dalla Francia, a Stato egemonico della penisola balcanica. La Turchia, cacciata quasi completamente dall'Europa, formava un nuovo Stato in Asia Minore e sugli Stretti. S'irrobustiva la Grecia che affermava diritti ed aspirazioni sull'Egeo, a Smirne e nel retroterra, ed era manovrata da Francia ed Inghilterra contro la Turchia e le affermazioni italiane in Egeo e in Asia Mi-

nore. Crebbe l'influenza della Francia e dell'Inghilterra, alle quali furono assegnate, sotto mandato, vaste zone dell'Anatolia, la Siria e la Palestina ed altre terre gravitanti verso il Mediterraneo.

Ma contro quell'assetto politico e i tentativi di asservimento economico spiegati dalle grandi potenze si delinearono ben presto reazioni vittoriose. Prima, in ordine di tempo, fu la squilla di Fiume, la cui eco si ripercosse largamente. Spirante sentimento nazionale, per la prima volta dopo il crollo religioso e politico dell'Islam, la giovine Turchia si levò gagliardamente in armi contro la Grecia, non mai abbastanza sazia di acquisizioni territoriali, satellite degli imperialismi inglese e francese. Un'altra frazione dell'Islam, l'Egitto, guidata dalla corrente nazionale, riuscì ad ottenere dall'Inghilterra la dichiarazione d'indipendenza, sia pure semplicemente formale. Venati di rivendicazioni nazionali e di aspirazioni all'autonomia furono i moti della Siria, della Persia, dell'Afganistan.

La più grande protesta venne dall'Italia. Noi eravamo scesi in guerra per completare l'unità nazionale ricongiungendo alla patria le terre irredente, per risolvere il problema della sicurezza nell'Adriatico, per ottenere materie prime di cui siamo poveri e terre pei figli esuberanti nella metropoli, per esercitare infine azione direttiva nella politica europea e nel nuovo ciclo mediterraneo, conforme alla nostra dignità di grande potenza. Se avevamo potuto risolvere felicemente il problema della sicurezza del confine settentrionale avvicinandoci al corso del Danubio e del Reno, che sono stati sempre le due grandi arterie di penetrazione nell'interno dell'Europa, non risolvemmo affatto il problema della sicurezza dell'Adriatico, fummo traditi dagli alleati nella distribuzione di colonie e di mandati, e pur saldamente insediatici nella Libia, riconquistata, dopo la guerra mondiale, dal valore delle nostre truppe, e nel Dodecaneso, riconosciutoci in modo definitivo, incontrammo da parte degli alleati i più duri ostacoli a quella pacifica espansione di lavoro e di civiltà, cui la nuova posizione nel Mediterraneo centro-orientale e la storia gloriosa di Roma e delle nostre repubbliche ci davano diritto. E quando l'Italia, prima fra tutte nel trovare in sè l'energia per reagire decisamente contro debolezze di governi, artificiose suggestioni a servizio d'imperialismi prevalenti o contro sorde ribellioni di popoli travolti dal disastro, spinta dall'esasperazione delle forze vitali compresse dalla crisi del dopoguerra, volle nella fierezza della riconquistata compattezza degli spiriti e della coscienza della propria missione, iniziare una politica di prestigio ed aprire alla nostra esasperata necessità e volontà d'azione uno sbocco in Etiopia — dove ci richiamavano titoli antichi e diritti resi sacri dalla lunga nostra penetrazione e da sangue di missionari, di scopritori, di scienziati — vide l'enormità di nazioni civili schierarsi a fianco del negus barbaro e schiavista contro un paese di millenaria civiltà quale il nostro, e proclamare contro di noi le sanzioni per costringerci a capitolare. Vincemmo pel valore dei nostri soldati e la dura tenacia del popolo italiano. Ma avemmo chiara la prova di quanto fosse precaria la situazione dell'Italia chiusa tutta nel mare come nessuna fra le grandi potenze, e alla mercè della potenza dominatrice del Mediterraneo. Fu chiaro che, finchè le porte di quel mare erano nelle mani di un altro Stato e noi avevamo bisogno di importare prodotti dagli oceani, l'Italia era prigioniera. Di qui il

bisogno di spezzare quelle catene, di renderci padroni di quel mare il quale mentre per la Francia è un fossato che divide la metropoli dalle terre coloniali, per l'Inghilterra è una via, anzi una scorciatoia per giungere all'impero, come disse un giorno Mussolini, per l'Italia è, invece, la vita e condizione di sicurezza. E così l'Italia che aveva combattuto contro l'Austria per poter unire il Mezzogiorno, mediterraneo, col Settentrione, continentale, che non aveva perdonato alla Francia l'acquisto di Tunisi, ora comincia a capire che la sua sicurezza nel Mediterraneo non può essere conseguita con la protezione inglese, come s'era ritenuto nei lunghi anni degli accordi italo-britannici ed italo-intesisti pel Mediterraneo, ma *contro* l'Inghilterra. Di qui, dalla guerra d'Etiopia in poi, il bisogno di prepararsi al conflitto. Per dotare il nostro paese delle armi necessarie, nell'estate 1935, con un tratto di penna, Mussolini decreta la costruzione di dieci nuovi sottomarini; nel 1936, l'Inghilterra decide la messa in cantiere di due corazzate, aumenta a settanta gli incrociatori, attua un vasto programma di sostituzione del rimanente naviglio. Francia e Inghilterra accentuano la loro politica di accerchiamento dell'Italia nel Mediterraneo, galvanizzando l'animosità di Stati a noi limitrofi, stendendo una rete di intese e di alleanze mediterranee contro di noi, creando un sistema di basi militari, navali ed aeree in terre proprie ed altrui, in tutti i punti del Mediterraneo.

L'incendio della guerra, divampato ad un estremo del Mediterraneo, nella Spagna franchista, di lì, in breve, si è esteso all'intero Mediterraneo, all'Europa, al mondo. Si combatte ora per terra, per mare e per aria, nella zona glaciale e nella torrida, sulle coste estreme dell'Asia, nell'Insulindia e in vista delle coste americane dell'Atlantico, in Africa e in tutta l'Europa; ma forse in nessun punto con tanta decisione, quanta sul Mediterraneo e nei mari dipendenti. La presenza nel Mediterraneo delle forze congiunte dell'Asse e, di contro, di forze inglesi, australiane, indiane, canadesi, statunitensi, di francesi dissidenti, i teatri di guerra che vanno dalla Somalia alla penisola di Cola, dai Pirenei all'altipiano iranico, documentano quanta importanza ha nel presente conflitto questo mare delle genti, il più antico, il più attraversato e il più disputato mare interno del mondo. Nei tre anni della guerra in corso, grandi novità sono avvenute ai margini del Mediterraneo: è stato spazzato il regno iugoslavo, è risorto il Montenegro, è stroncata la Grecia, è occupata Candia dalle forze riunite della Germania e dell'Italia. La Russia è battuta per terra e per mare ed è, ancora una volta, respinta lontano da quegli Stretti, traverso i quali voleva scendere nel Mediterraneo. La Francia, la maggiore potenza affacciantesi sul gran mare latino, col vasto suo impero a ridosso delle coste africane, è in ginocchio. L'Inghilterra ha perduto definitivamente le sue posizioni dominanti: per essa il Mediterraneo è chiuso, è una « via » sbarrata. L'Italia ha stesa la sua influenza sulla Croazia e sul Montenegro, ha unito a sè con unione monarchica l'Albania, ha strappato gli artigli alla Grecia. Molti popoli balcanici sono scesi nella fornace ardente della guerra. Si annunziano nuove offensive contro l'Egitto e la Siria. Si lotta per tener lontana la Russia dal Mediterraneo, per spezzare la catena inglese che ancorata a Gibilterra poco meno che 240 anni addietro, s'è estesa gradatamente a Malta, a Cipro, a Suez, a tutti i punti più essenziali del

Mediterraneo. Si combatte per chiudere le porte di casa nostra dalla parte occidentale e conquistare la sicurezza nel Tirreno, ricuperando la Corsica, riprendendoci Nizza, togliendo dalle mani della Francia la pistola di Biserta puntata contro di noi.

Il bacino del Mediterraneo è entrato in un lungo periodo di vivaci agitazioni e di mutamenti, il cui ritmo è determinato dalla volontà di potenza e dall'azione guerresca dei popoli europei entrati in azione con tutte le loro forze militari, politiche, economiche, spirituali e sociali. È un conflitto in tutto il Mediterraneo, che trova forse un precedente soltanto negli avvenimenti della terza guerra punica, durante la quale Cartagine e Corinto tennero agitati i due bacini del gran mare interno, a fine della quale guerra prevalse la forza di Roma, piantata nel cuore del Mediterraneo. L'evoluzione storica dell'Italia unita è stata sempre nel senso di un progressivo orientamento sul mare: dopo l'Eritrea e la Somalia, poste nel Mar Rosso collegato col Mediterraneo e coll'Oceano Indiano, l'Italia ha fatto perno sulla Libia e sul Dodecanneso, che la vecchia Turchia aveva trascurato per 450 anni e che l'Italia ha subito portato in primo piano, facendone eccellenti basi per la flotta e l'aviazione. Messasi sulle orme gloriose di Roma e delle nostre repubbliche marinare, non è dubbio che l'Italia uscirà dal presente conflitto allargando verso più ampi e liberi orizzonti la sua missione di lavoro e di civiltà, che è il lustro migliore della sua storia millenaria.

RAFFAELE CIASCA

NOTE BIBLIOGRAFICHE

LA FORMAZIONE DELLO STATO UNITARIO ITALIANO

a) Guide e repertori: ERNESTO MASI: *La storia del Risorgimento nei libri,* Bologna, 1911; FRANCESCO LEMMI: *Il Risorgimento,* Roma, 1926; ALBERTO M. GHISALBERTI: *Introduzione alla storia del Risorgimento,* Roma, 1942; ETTORE ROTA: *Problemi storici e orientamenti storiografici,* Como, 1942; GENNARO MARIA MONTI: *Gli studi italiani di storia medievale e moderna nel quinquennio* 1936-1940, Napoli, 1942.

b) Dizionari: LEONE CARPI: *Il Risorgimento italiano: biografie storico-politiche di illustri contemporanei,* 4 voll., Milano, 1884; MICHELE ROSI: *Dizionario del Risorgimento italiano dalle origini a Roma capitale,* 4 voll.. Milano, 1930-37; FRANCESCO ERCOLE: *Il Risorgimento italiano,* 2 voll. della «Enciclopedia biografica e bibliografica italiana», Milano, 1939.

c) Annali e cronistorie: ANTONIO COPPI: *Annali d'Italia dal* 1750 *al* 1861, 16 voll., Lucca, 1848-1867; ISAIA GHIRON: *Annali d'Italia in continuazione al Muratori e al Coppi,* 3 voll., Milano, 1888-1890; PIETRO VIGO: *Storia degli ultimi trent'anni del secolo XIX,* 7 voll., Milano, 1908-1913; ALFREDO COMANDINI (poi ANTONIO MONTI): *L'Italia nei cento anni del secolo XIX giorno per giorno illustrata,* 6 voll., Milano, 1900-1942.

d) Storie generali: CARLO TIVARONI: *Storia critica del Risorgimento italiano,* 9 voll., Torino, 1888-1897; MICHELE ROSI: *L'Italia odierna,* II ed., 2 voll., Torino, 1918-1934; ERNESTO MASI: *Il Risorgimento italiano,* II ed., 2 voll., Firenze, 1937; I. RAULICH: *Storia del Risorgimento politico d'Italia,* 5 voll., Bologna, 1920-1927 (fino al 1849); CESARE SPELLANZON: *Storia del Risorgimento e dell'unità d'Italia dalla pace di Aquisgrana* (1748) *a Vittorio Veneto* (1918), 4 voll., Milano, 1933-1938 (fino alla rivoluzione del 1848).

e) Manuali: ARRIGO SOLMI: *Il Risorgimento italiano* (1814-1918), Milano, 1919; FERRUCCIO QUINTAVALLE: *Storia della unità italiana,* 1814-1924, Milano, 1926; PIETRO ORSI: *L'Italia moderna,* (1750-1928), VI ed., Milano, 1928; ADOLFO OMODEO: *L'età del Risorgimento italiano,* III ed., Milano, 1942.

f) Storia del pensiero: FRANCESCO DE SANCTIS: *La letteratura italiana nel sec. XIX: Scuola liberale e scuola democratica,* Napoli, 1896; GUIDO DE RUGGIERO: *Storia del liberalismo europeo,* II ed., Bari, 1942; LUIGI SALVATORELLI: *Il pensiero politico italiano dal* 1700 *al* 1870, II ed., Torino, 1941.

g) Storia diplomatica: NICOMEDE BIANCHI: *Storia documentata della diplomazia europea in Italia dall'anno* 1814 *al* 1861, 8 voll., Torino, 1865-1872; LUIGI BULFERETTI: *Orientamenti della politica estera sabauda dal* 1814 *al* 1819, Roma, 1942; RUGGERO MOSCATI: *Il regno delle Due Sicilie e l'Austria: documenti dal marzo* 1821 *al novembre* 1830, 2 voll., Napoli, 1937; R. Archivio di Stato di Palermo: *Sicilia e Piemonte nel* 1848-49, Roma, 1940; TERESA BUTTINI e MARIA AVETTA: *I rapporti fra Governo sardo e Governo provvisorio di Lombardia durante la guerra del* 1848 *secondo nuovi documenti del R. Archivio di Stato di Torino,* Roma, 1938; FRANCO VALSECCHI: *L'unificazione italiana e la politica europea: dalla guerra di Crimea alla guerra di Lombardia,* 1854-1859, Milano, 1939; COSTANZO MARALDI: *Documenti francesi sulla caduta del Regno Meridionale,* Napoli, 1935; STEFANO JACINI: *Il tramonto del potere temporale nelle relazioni degli ambasciatori austriaci a Roma,* 1860-1870, Bari, 1931.

h) Atti parlamentari: Camera dei Deputati: *Le assemblee del Risorgimento,* 15 voll., Roma, 1911; R. Accademia d'Italia: *Atti delle Assemblee costituzionali italiane dal Medio Evo al* 1831, Bologna, 1924 e segg.

i) Epistolari e carteggi: *Epistolario di Ludovico Antonio Muratori,* a cura di M. Campori, 14 voll., Modena, 1901-1922; *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri dal* 1766 *al* 1797, a cura di F. Novati, E. Greppi, A. Giulini e G. Seregni, 11 voll., Milano, 1900-1941; *Lettere edite e inedite di Camillo Cavour,* a cura di L. Chiala, 7 voll., Torino, 1882-1887; *Carteggi cavouriani,* a cura della Commissione nazionale, 10 voll., Bologna, 1926 e segg.; *Edizione*

Nazionale degli scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini, 97 voll., Imola, 1906-1942; *Epistolario di Vincenzo Gioberti,* a cura di G. Gentile, G. Balsamo-Crivelli, M. Menghini, 13 voll., Firenze, 1927 e segg.; *Epistolario di Giuseppe Garibaldi,* a cura di E. E. Ximenes, 2 voll., Milano, 1885; *Scritti politici e militari, ricordi e pensieri inediti [di G. Garibaldi] raccolti su autografi, stampe etc.* da D. Ciampoli, Roma, 1907; *Lettere e documenti di Bettino Ricasoli,* a cura di M. Tabarrini e A. Gotti, 11 voll., Firenze, 1887-1896 (ora *Carteggi di Bettino Ricasoli,* a cura di M. Nobili e S. Camerani, 3 voll. pubbl., Bologna, 1939 e segg.); *Carteggio di Michele Amari,* a cura di A. D'Ancona, 3 voll., Torino, 1896-1897; *Lettere di Felice Orsini,* a cura di A. M. Ghisalberti, Roma, 1936; *Epistolario di Nino Bixio,* a cura di E. Morelli, 2 voll., Roma, 1939-1942; *Epistolario di Luigi Carlo Farini,* a cura di L. Rava, 4 voll., Bologna, 1911 e segg., *Carteggio di Marco Minghetti e Giuseppe Pasolini,* a cura di G. Pasolini, 4 voll., Imola, 1924-1931; *Le carte di Giovanni Lanza,* a cura di C. M. de Vecchi di Val Cismon, 10 voll., Torino, 1935 e segg.

l) Sulle origini: AUGUSTO FRANCHETTI: *Storia d'Italia dal 1789 al 1799,* Milano, 1907; BENEDETTO CROCE: *La rivoluzione napoletana del 1799,* III ed., Bari, 1912; FRANCESCO LEMMI: *Le origini del Risorgimento italiano,* 1748-1815, II ed., Milano, 1924; ALBERTO M. GHISALBERTI: *Gli albori del Risorgimento italiano,* Roma, 1931; ETTORE ROTA: *Le origini del Risorgimento,* 2 voll., Milano, 1938; FRANCESCO LEMMI: *L'età napoleonica,* Milano, 1938.

m) Restaurazione e primi moti: ORESTE DITO: *Massoneria, Carboneria ed altre società segrete nella storia del Risorgimento italiano,* Torino, 1905; CARLO TORTA: *La rivoluzione piemontese nel 1821,* Milano, 1908; ANNIBALE ALBERTI: *La rivoluzione napoletana, il suo Parlamento e la reazione europea,* in «Atti del Parlamento delle Due Sicilie», voll. IV e V, Bologna, 1931; ALESSANDRO LUZIO: *Il processo Pellico-Maroncelli,* Milano, 1903; AUGUSTO SANDONA': *Contributo alla storia dei processi del Ventuno,* Torino, 1911; NICCOLO' RODOLICO: *Carlo Alberto principe di Carignano,* Firenze, 1930; ID.: *Carlo Alberto negli anni di regno 1831-43,* Firenze, 1936; ARRIGO SOLMI: *Ciro Menotti e l'idea unitaria nell'insurrezione del 3 febbraio 1831,* Modena, 1931.

n) Rivoluzioni e riforme: BENEDETTO CROCE: *Una famiglia di patrioti,* Bari, 1912; ARTURO CODIGNOLA: *La giovinezza di Mazzini,* Firenze, 1926; EDOARDO SOLMI: *Mazzini e Gioberti,* Milano, 1913; ALESSANDRO LUZIO: *Carlo Alberto e Mazzini,* Torino, 1923; GIOVANNI GENTILE: *I profeti del Risorgimento italiano,* Firenze, 1924; ANTONIO ANZILOTTI: *Gioberti,* Firenze, 1922; ID.: *Movimenti e contrasti per l'unità italiana,* Bari, 1930; RAFFAELE CIASCA: *L'origine del «Programma per l'opinione nazionale italiana» del 1847-48,* Milano, 1918; PAOLO PRUNAS: *L'«Antologia» di G. P. Vieusseux,* Milano, 1906; UMBERTO BISCOTTINI: *La vita e il pensiero di Cesare Balbo,* Livorno, 1927; NUNZIO VACCALLUZZO: *Massimo d'Azeglio,* Roma, 1929; ANTONIO MONTI: *L'idea federalistica nel Risorgimento italiano,* Bari, 1922; ALBERTO M. GHISALBERTI: *Nuove ricerche sugli inizi del pontificato di Pio IX e sulla Consulta di Stato,* Roma, 1939; GIUSEPPE MARANINI: *Le origini dello Statuto albertino,* Firenze, 1926.

o) La prima guerra per l'indipendenza: ANTONIO MONTI: *Pio IX nel Risorgimento italiano,* Bari, 1928; CARLO CATTANEO: *Considerazioni sulle cose d'Italia nel 1848,* a cura di Cesare Spellanzon, Torino, 1942; ADOLFO OMODEO: *La leggenda di Carlo Alberto nella recente storiografia,* Torino, 1940; G. PALADINO: *Il 15 maggio del 1848 in Napoli,* Milano, 1920; I. BONOMI: *Mazzini triumviro della Repubblica Romana,* Torino, 1936; VINCENZO MARCHESI: *Storia documentata della rivoluzione e della difesa di Venezia negli anni 1848-49,* Venezia, 1916; ALBERTO BALDINI: *La guerra del 1848-49 per l'indipendenza d'Italia,* Roma, 1930.

p) Il «decennio» e la guerra del 1859: FRANCESCO COGNASSO: *Vittorio Emanuele II,* Torino, 1942; P. E. SANTANGELO: *Massimo d'Azeglio, politico e moralista,* Torino, 1937; DOMENICO ZANICHELLI: *Cavour,* Firenze, 1917; ADOLFO OMODEO: *L'opera politica del conte di Cavour,* 2 voll., Firenze, 1940.

q) Annessioni e spedizione dei Mille: CESARE CESARI: *Le guerre del 1860-61 e del 1870 per l'unità d'Italia,* Roma, 1929; ALESSANDRO LUZIO: *Garibaldi, Cavour, Verdi,* Torino, 1924; COMANDO DEL CORPO DI S. M.: *Garibaldi condottiero,* Roma, 1932; RAFFAELE DE CESARE: *La fine di un regno,* III ed., 3 voll., Città di Castello, 1909; ID.: *Roma e lo Stato del Papa dal ritorno di Pio IX al 20 settembre,* 2 voll., Roma, 1907.

r) La guerra del Sessantasei e la questione romana: PIETRO SILVA: *Il Sessantasei,* Milano, 1918; AGOSTINO SAVELLI: *L'anno fatale per l'Italia,* Milano, 1916; EDOARDO SCALA: *La guerra del 1866 per l'unità d'Italia,* Roma, 1929; DOMENICO GUERRINI: *Come ci avviammo*

a Lissa, Torino, 1907; ID.: *Come arrivammo a Lissa,* Torino, 1909; ALESSANDRO LUZIO: *Aspromonte e Mentana,* Firenze, 1935; STEFANO JACINI: *La politica ecclesiastica italiana da Villafranca a Porta Pia,* Bari, 1938; PAOLO DALLA TORRE: *L'anno di Mentana,* Roma, 1939.

L'ITALIA FRA LE GRANDI POTENZE

Per uno sguardo generale al periodo 1878-1939, v. P. SILVA: *Il Mediterraneo dall'unità di Roma all'Impero italiano,* Milano, 1937; P. ORSI: *Storia mondiale dal 1814 al 1938, II,* Bologna, 1939; M. ROSI: *L'Italia odierna,* II, Torino, 1932; ID.: *Storia contemporanea d'Italia dal 1700 ai nostri giorni,* Milano, 1934; LATINUS: *L'azione dell'Italia nei rapporti internazionali,* Milano, 1940; C. CAPASSO: *Italia e Oriente,* Firenze, 1932.

Per il periodo 1878-1914 in generale, v.: S. CILIBRIZZI: *Storia parlamentare politica e diplomatica d'Italia da Novara a Vittorio Veneto,* II-V, Napoli, 1939-40; G. VOLPE: *L'Italia in cammino. L'ultimo cinquantennio,* Milano, 1927; B. CROCE: *Storia d'Italia dal 1871 al 1915,* Bari, 1928; P. ORSI: *L'Italia moderna* (1750-1928), Milano, 1928; P. SILVA: *L'Italia fra le Grandi Potenze,* Roma, 1931; A. M. GHISALBERTI: *La vita italiana dal 1870 al 1914* in *Problemi storici e orientamenti storiografici* a cura di E. ROTA, Como, 1942; A. ORIANI: *La lotta politica in Italia,* III, 4ª ed., Bologna, 1939.

Sui rapporti italo-francesi in generale, v. E. ROTA: *Italia e Francia davanti alla Storia. Il mito della sorella latina,* Milano, 1939; A. SOLMI: *Italia e Francia nei problemi attuali della politica europea,* Milano, 1931; V. GAYDA: *Italia e Francia. Problemi aperti,* Roma, 1940.

Su alcune questioni particolari italo-francesi, v. G. GORRINI: *Tunisi e Biserta. Memorie storiche,* Milano, 1940; A. GIACCARDI: *La conquista di Tunisi,* Milano, 1940; A. S. R.: *Sulla questione tunisina,* Roma, 1933; F. CATALUCCIO: *Italia e Francia in Tunisia* (1878-1919), Roma, 1939; C. SALVATI: *Italia e Francia nel Sahara orientale,* Milano, 1929; F. SALATA: *Il nodo di Gibuti,* Milano, 1939.

Sui rapporti italo-inglesi e su alcuni problemi ad essi connessi, v. V. GAYDA: *Italia e Inghilterra. L'inevitabile conflitto,* Roma, 1941; J. L. GLANVILLE: *Italy's relations with England* 1896-1905, Baltimore, 1934; A. GIANNINI: *I rapporti italo-inglesi,* Milano, 1940.

Sui rapporti italo-serbi e italo-jugoslavi, v. G. PARESCE: *Italia e Jugoslavia dal 1915 al 1929,* Firenze, 1935; V. GAYDA: *La Jugoslavia contro l'Italia,* Roma, 1933; A. GIANNINI: *Documenti per la storia dei rapporti fra l'Italia e la Jugoslavia,* Roma, 1934.

Sul Congresso di Berlino, le sue immediate ripercussioni, la Triplice Alleanza e l'inizio dell'espansione coloniale italiana, v. R. BONGHI: *Il Congresso di Berlino e la crisi d'Oriente,* Milano, 1878; F. COGNASSO: *La questione d'Oriente,* I, Torino, 1934; L. CHIALA: *Pagine di storia contemporanea,* II-III, Torino, 1895-98; L. SALVATORELLI: *La Triplice Alleanza. Storia diplomatica* 1877-1912, *Milano,* 1939; G. VOLPE: *L'Italia nella Triplice Alleanza* (1882-1915), Milano, 1939; L. MAGRINI: *Il tramonto della Triplice Alleanza. Alla vigilia della guerra,* Milano, 1908; E. PASSAMONTI: *Dall'eccidio di Beilul alla questione di Raheita,* Roma, 1937; ID.: *La questione d'Oriente e le sue relazioni con l'Italia* in *Problemi storici* etc. cit.

Sui rapporti italo-austriaci e sull'irredentismo, v. G. GALLAVRESI: *Italia e Austria* (1859-1914), Milano, 1922; A. SANDONA': *L'irredentismo nelle lotte politiche e nelle contese diplomatiche italo-austriache,* 3 voll., Bologna, 1932-38; M. ALBERTI: *L'irredentismo senza romanticismi,* Como, 1936; V. GAYDA: *La crisi d'un Impero: l'Austria di Francesco Giuseppe,* Torino, 1914.

Sul problema coloniale in generale, v. R. SERTOLI SALIS: *Storia e politica coloniale italiana* (1869-1936), 2ª ed., Milano, 1936; R. CIASCA: *Storia coloniale dell'Italia contemporanea,* 2ª ed., Milano, 1940; ID.: *La politica coloniale dell'Italia* in *Problemi storici* etc. cit.; R. SOMMARUGA: *Le Potenze europee in Africa dal Congresso di Berlino a Versailles* (1878-1919), Milano, 1938.

Sul periodo di Crispi e la prima impresa etiopica, v. F. CRISPI: *Politica estera,* I, Milano, 1939; ID.: *Questioni internazionali,* Milano, 1913; ID.: *Politica interna,* Milano, 1924; ID.: *La prima guerra d'Africa,* Milano, 1914; T. PALAMENGHI CRISPI: *L'Italia coloniale e Francesco Crispi,* Milano, 1928; D. FARINI: *Diario,* I, 1891-1895, Milano, 1942; O. BARATIERI: *Memorie d'Africa* (1892-1896), Torino, 1898; C. CONTI ROSSINI: *Italia ed Etiopia dal trattato d'Uccialli alla battaglia di Adua,* Roma, 1935.

Sul periodo giolittiano, su Tittoni, Di San Giuliano e l'impresa libica, v. G. GIOLITTI: *Memorie della mia vita,* 2 voll., Milano, 1922; L. BISSOLATI: *La politica estera dell'Italia*

dal 1897 *al* 1920, Milano, 1923; F. TOMMASINI: *L'Italia alla vigilia della guerra,* 4 voll., Bologna, 1934-41; F. CATALUCCIO: *Antonio Di San Giuliano e la politica estera italiana dal* 1900 *al* 1914, Firenze, 1935; L. PETEANI: *La questione libica nella diplomazia europea,* Firenze, 1939; N. QUILICI: *Banca romana,* Milano, 1935; F. CATALUCCIO: *La politica estera di E. Visconti Venosta,* Firenze, 1940; R. SERTOLI SALIS: *Le isole italiane dell'Egeo dall'occupazione alla sovranità,* Roma, 1939.

Sull'intervento nella guerra 1915-18, v. A. SALANDRA: *La neutralità,* Milano, 1928; ID.: *L'intervento,* Milano, 1931; M. TOSCANO: *Il patto di Londra,* 2ª ed., Bologna, 1934; ID.: *La Serbia e l'intervento in guerra dell'Italia,* Milano, 1939; ID.: *Le convenzioni militari concluse fra l'Italia e l'Intesa alla vigilia dell'intervento,* Milano, 1936; ID.: *La Svezia e l'intervento in guerra dell'Italia* in *Rass. stor. del Risorgimento,* sett. 1936, pp. 1181-1195; G. GIURIATI: *La vigilia,* Milano, 1930; G. VOLPE: *Il popolo italiano tra la pace e la guerra* (1914-1915), Milano, 1940.

Sulla guerra 1915-18, v. L. CADORNA: *La guerra alla fronte italiana fino all'arresto sulla linea del Piave e del Grappa,* Milano, 1921; ID.: *Altre pagine sulla grande guerra,* Milano, 1925; L. CAPELLO: *Note di guerra,* 2 voll., Milano, 1920; E. CAVIGLIA: *La battaglia della Bainsizza,* Milano, 1930; ID.: *La XII battaglia,* Milano, 1933; ID.: *Le tre battaglie del Piave,* Milano, 1934; ID.: *Vittorio Veneto,* Milano, 1920; A. TOSTI: *Come ci vide l'Austria imperiale,* Milano, 1930; ID.: *La guerra italo-austriaca* 1915-1918, Milano, 1938; A. VALORI: *La guerra italo-austriaca* 1915-1918, 2ª ed., Milano, 1938; ID.: *La condotta politica della guerra,* Milano, 1934; M. TOSCANO: *Gli accordi di S. Giovanni di Moriana,* Milano, 1936; G. MIRA: *Autunno* 1918, Milano, 1932.

Sulla conferenza della pace e sulla questione fiumana, v. L. ALDROVANDI MARESCOTTI: *Guerra diplomatica,* Milano, 1936; ID.: *Nuovi ricordi e frammenti di diario,* Milano, 1938; S. CRESPI: *Alla difesa d'Italia in guerra e a Versailles,* Milano, 1937; S. BARZILAI: *Luci ed ombre del passato,* Milano, 1937; V. E. ORLANDO: *Discorsi per la guerra e per la pace,* Foligno, 1923; ID.: *A proposito delle mie Memorie di guerra* in *Il movimento letterario,* genn.-giugno 1938; ID.: *Su alcuni miei rapporti di governo con la S. Sede,* Napoli, 1929; T. TITTONI e V. SCIALOJA: *L'Italia alla Conferenza della Pace,* Roma, 1921; G. D'ANNUNZIO: *La penultima ventura,* 2 voll., Roma, 1931; JUSTUS: *V. Macchi di Cellere all'ambasciata di Washington,* Firenze, 1921; V. E. PITTALUGA: *In Italia, in Francia, a Fiume* (1915-1919), Milano, 1926; A. TORRE: *Versailles. Storia della Conferenza della Pace,* Milano, 1940; F. CURATO: *La Conferenza della Pace* 1919-1920, 2 voll., Milano, 1942; A. TAMARO: *Raccolta di documenti della questione adriatica* in *Politica,* vol. IV, 1920; ADRIATICUS: *La question adriatique,* Paris, 1920; A. ALBRECHT CARRIE': *Italy at the Paris Peace Conference,* New York, 1938; L. HAUTECOEÚR: *L'Italie sous le Ministère Orlando* 1917-1919, Paris, 1919; E. SUSMEL: *La città di passione. Fiume negli anni* 1914-1920, Milano, 1921; ID.: *La marcia di Ronchi,* Milano, 1941; ID.: *Antonio Grossich nella vita del suo tempo* 1849-1926, Milano, 1933; A. GIANNINI: *Fiume nel trattato del Trianon,* Roma, 1921; G. BENEDETTI: *La pace di Fiume,* Bologna, 1924; E. ANGELINI: *Gabriele D'Annunzio e l'impresa fiumana,* Roma, 1940; *La critica a Versailles* a cura e con introduzione di C. MORANDI, Milano-Messina, 1941; F. NITTI: *L'Europa senza pace,* Firenze, 1921; ID.: *La decadenza dell'Europa. Le vie della ricostruzione,* Firenze, 1922; F. COPPOLA: *La pace democratica,* Bologna, 1921; ID.: *La fine dell'Intesa,* Bologna, 1921; ID.: *La pace coatta,* Milano, 1929; M. TOSCANO: *Le cause della grande guerra ed i residui bellici del trattato di Versaglia* in *Problemi storici* etc. cit.

Sul periodo posteriore alla fine della guerra, sulle origini del Fascismo e sull'Italia fascista, v. B. MUSSOLINI: *Scritti e discorsi,* 12 voll., Milano, 1934-39; ID.: *Scritti e discorsi adriatici,* I, Milano, 1942; A. MUSSOLINI: *Scritti e discorsi,* 5 voll., Milano, 1934-36; I. BALBO: *Diario* 1922, Milano, 1932; M. CURREY: *Italian Foreign Policy* 1918-1932, London, 1932; E. CICCOTTI: *Cronache quadriennali di politica italiana ed estera* 1919-1923, 2 voll., Milano, 1924; C. SFORZA: *Pensiero ed azione di una politica estera italiana,* Bari, 1924; I. BONOMI: *Dieci anni di politica italiana,* Milano, 1923; G. A. CHIURCO: *Storia della rivoluzione fascista,* 5 voll., Firenze, 1929; G. VOLPE: *Storia del movimento fascista,* Milano, 1939; ID.: *Guerra Dopoguerra Fascismo,* Venezia, 1928; F. ERCOLE: *La rivoluzione fascista,* Palermo, 1936; ID.: *Storia del Fascismo,* Milano, 1939; ID.: *Il Fascismo* in *Problemi storici* etc. cit.; R. FARINACCI: *Storia della Rivoluzione Fascista,* 3 voll., Cremona, 1937-39; A. SOLMI: *La genesi del Fascismo,* Milano, 1933; C. A. BIGGINI: *Storia inedita della Conciliazione,* Milano, 1942; V. MORELLO: *Il Conflitto dopo la Conciliazione,* Milano, 1932; F.

SALATA: *Il Patto Mussolini,* Milano, 1933; M. MISSIROLI: *La politica estera di Mussolini dalla Marcia su Roma a Monaco* 1922-1938, Milano, 1939; LATINUS: *L'Italia e i problemi internazionali,* Milano, 1935; L. SALVATORELLI: *Vent'anni fra due guerre,* Roma, 1941; R. GRAZIANI: *Cirenaica pacificata,* Milano, 1932; ID.: *La riconquista del Fezzan,* Milano, 1934; E. DE BONO: *La preparazione e le prime operazioni,* Roma, 1937; P. BADOGLIO: *La guerra d'Etiopia,* Milano, 1937; R. GRAZIANI: *Il fronte sud,* Milano, 1938; V. GAYDA: *Italia-Inghilterra-Etiopia,* Roma, 1936; *Quattro giorni. Storia di una crisi europea* scritta da L. BARZINI JR., J. W. BROADBENT, G. DELMAS, J. F. ESSARY, M. KILLANIN, H. RIPKA, W. C. F. VON RHEINBABEN, Milano, 1938; V. GAYDA: *Che cosa vuole l'Italia?,* Roma, 1940.

Sui rapporti italo-albanesi e l'unione delle due Corone, v. A. GIANNINI: *L'Albania dall'indipendenza all'unione con l'Italia,* Milano, 1940; G. AMBROSINI: *L'Albania nella comunità imperiale di Roma,* Roma, 1940.

Sulla politica interna, economica, sociale e sui partiti politici italiani dal 1878 al 1914, v. G. PERTICONE: *Gruppi e partiti politici nella vita pubblica italiana dalla proclamazione dell'unità alla guerra mondiale,* Modena, 1938; F. CORPACI: *I partiti politici in Italia dalla Destra alla grande guerra* 1914-1918, Messina, 1939; E. LEMONON: *L'Italie économique et sociale* (1861-1912), Paris, 1913; *Cinquant'anni di storia italiana,* MDCCCLX-MDCCCCX, 3 voll., Roma, 1911.

SCHIZZO DI STORIA DEL MEDITERRANEO

ORAZIO PEDRAZZI: *Il Levante Mediterraneo e l'Italia,* Milano, «La Grafica Moderna», 1925; GIUSEPPE DE' LUIGI: *Il Mediterraneo nella politica europea,* Napoli, Jovene, s. a.; GASPARE AMBROSINI: *L'Italia nel Mediterraneo,* Foligno, Campitelli, 1927; ID.: *I problemi del Mediterraneo,* Roma, Istituto nazionale di cultura fascista, 1937; ALBERT DUCHÊNE: *La politique coloniale de la France,* Paris, Payot, 1928; UGO MORICHINI: *La civiltà mediterranea,* Milano, Mondadori, 1928; E. W. NEUMANN: *The Mediterranean and its Problems,* London, 1927; CHARLES BENOIST: *La question méditerranéenne,* Paris, 1928; P. HERRE: *Weltgeschischte am Mittelmeer,* Paris, 1930; GUIDO VANNUTELLI: *Il Mediterraneo, origine e fonte della civiltà mondiale,* Bologna, Cappelli, 1932; MARGRET BOVERI: *Das Weltgeschehen am Mittelmeer. Ein Buch über Inseln u. Küsten Politik u. Strategie, Völcher u. Imperien,* Zürich-Leipzig-Berlin, Atlantis-Verlag, 1936; PIETRO SILVA: *Il Mediterraneo dall'unità di Roma all'impero italiano,* Milano, Istituto per gli studi di politica internazionale, 1937; IDEM: *Italia-Francia-Inghilterra nel Mediterraneo,* Milano, Istituto per gli studi di politica internazionale, 1936; H. HUMMEL e W. SIEWERT: *Il Mediterraneo,* Milano, Bompiani, 1938; RAMIRO DE MAEZTU: *La Spagna e i popoli ispanici nel mondo. (Defensa de la Hispanidad),* trad., introd. e note di Dom. S. Piccoli, Messina-Milano, Principato, 1939; E. MONROE: *Les enjeux politiques en Méditerranée,* trad. de l'anglais par Bernard Vernier, Paris, Colin, 1939; ETTORE ANCHIERI: *Suez,* Roma, ed. Roma, 1939.

III. - ARTE

Arte

SOMMARIO: *Introduzione (Le tre arti del Disegno - Cenni sulle loro origini e sulla condizione delle tecniche e sul modo di intenderle della critica moderna). — L'arte paleocristiana e bizantina. — L'arte romanica. — L'arte gotica. — Il Rinascimento. — Il Cinquecento. — Il Seicento. — Il Settecento. — L'Ottocento. — L'arte contemporanea.*

INTRODUZIONE

Le tre arti del Disegno - Cenni sulle loro origini e sulla condizione delle tecniche e sul modo di intenderle della critica moderna.

Pittura scultura e architettura, dette dalla vecchia storiografia e dalla tradizione artistica facenti capo al Vasari « le arti del disegno », vanno considerate, così com'esse appartengono non soltanto alla storia dei popoli civili, ma si potrebbe dire della umanità nelle sue forme e gradi più diversi, vanno considerate quali attività necessarie e spontanee dello spirito umano, e in certo modo ad esso immanenti: niente meno che il poetare e il filosofare e il ricercare nelle cose della natura e il legiferare, e il guerreggiare e il discorrere e il camminare, e insomma il vivere.

Dipingere, scolpire, e, s'intende, architettare, è per l'uomo un esprimersi; niente più nè meno che un manifestare, per mezzo di segni, colori, volumi ecc. il proprio contenuto morale, e la coscienza storica e il sentimento della bellezza e l'idea di natura e di Dio; è in una parola, un momento, una forma dell'attività del pensare, un modo di essere. Il loro fine, ancor che possano esservi legate in un modo o nell'altro, non è nella vita pratica; esse sono al tutto disinteressate come precisamente disinteressata è la poesia. Per questo esse vivono in una storia del sentimento che è sentimento nel quale si risolvono, annullandosi in certo qual modo, tutti gli interessi umani, e che esprime ciò che si dice la pura forma.

Abbiamo assistito al decadere, col sorgere dell'estetica moderna, di quelle arti plastiche e figurative al servizio delle religioni o della morale o dei fasti civili e storici; oppure — che sono state e sono le più dure a morire — al servizio della natura: le arti appunto della vecchia critica e storiografia; al decadere dell'arte edificante, dell'arte moraleggiatrice, dell'arte celebrativa, storica, imitatrice della natura. L'arte è per noi oggi non già una esperienza che si proponga di rappresentare, coi mezzi di questa o quella tecnica, una realtà trascendente o comunque oggettiva, ma lo stesso sentimento soggettivo che liberamente attuandosi si afferma come bellezza assoluta ed universale: come un momento concreto di quel processo che si chiama la storia dell'arte, e come risoluzione o superamento d'ogni altro momento e d'ogni altra condizione. L'arte è dunque libertà del sentimento e pura intuizione. Un segno a carbone su un foglio bianco, un accordo di colori, un modularsi di piani e di volumi in un pezzo d'argilla possono riuscire ad espri-

mere quel sentimento che si chiama l'arte; diventare un disegno, una pittura, una statua.

Dette dal Vasari le arti del disegno, di volta in volta, e relativamente all'evolversi degli studi e in generale del gusto e della cultura artistica, pittura scultura e architettura presero il nome di « arti belle » o d'arti figurative, o d'arti plastiche o d'arti visive. Delle quali denominazioni, se la seconda (arti belle), rivela la sua origine accademica ed è senza alcuna seria consistenza, tutte le altre conservano ed hanno un fondamento che le fa sempre accettabili; ed è che esse arti sono, a differenza della poesia o della musica, percepibili dagli occhi. Pittura, scultura e architettura pigliano forma e concretezza in uno spazio fisico, si *configurano* in una certa dimensione, e insomma possono prodursi e conoscersi e giudicarsi e alla fine godersi soltanto visivamente.

Dai tempi remotissimi (pitture dei cavernicoli) ai nostri giorni l'uomo ha sempre dipinto, ha sempre modellato o scolpito, ha sempre ornato e fatto bella la sua dimora.

Quali sono i mezzi di cui s'è servito e si serve per esprimersi? « Arti del disegno ». Ciò fa intendere ch'esse siano rapportabili all'idea puramente grafica. Sul foglio bianco, sul muro pulito l'uomo traccia con la matita, con la brace, col pennello, con un chiodo, con un qualunque strumento che tinga o incida, le sue linee, che sono già, possono già essere arte, l'idea prima d'un quadro, d'un monumento architettonico, d'una statua.

Ma quand'è che si parla di pittura?

Delle tecniche pittoriche, vale a dire dei mezzi occorrenti a fare ciò che si dice una pittura, diremo qui brevemente.

Esse sono, almeno le più importanti, l'affresco, la tempera e la pittura ad olio. L'affresco è quella pittura (antichissima), che si esegue sul muro fresco con colori sciolti nell'acqua. Il suo processo sta nel trarre giovamento dalla proprietà che ha la calce, mescolata ad acqua e sabbia, di formare un cemento sulla cui superficie il colore penetra e finalmente rimane fissato e indelebile. A ciò che questo intonaco di calce e sabbia risulti più adatto alla pittura vi si mescola anche polvere di marmo. Sotto all'*intonaco* che viene spalmato sul muro un poco alla volta, via via che il pittore esegue il suo lavoro, si stende quello strato di calce spenta e sabbia che, lasciato grezzo, si chiama l'*arricciato*. Su questo arricciato, secco, il pittore *spolvera*, come si dice, o traccia il disegno della sua composizione; disegno che poi ripete, pezzo per pezzo, per ogni giornata di lavoro, sull'intonaco umido. La pittura a buon fresco su questo intonaco richiede tra l'altro dal pittore la conoscenza delle reazioni chimiche che fanno i colori a contatto della calce; richiede rapidità d'esecuzione e fermo metodo. Tecnica antichissima, codesta dell'affresco.

Le pitture paleolitiche della grotta di Altamira già possono dirsi ad affresco. Così ad affresco sono le pitture della Reggia di Tell El-'Amarna, del Palazzo di Cnosso, delle Tombe Etrusche; le pitture ellenistiche di Pompei; e finalmente le grandi storie ed allegorie parietali del Medioevo, del Rinascimento, e così via fino a tutto il secolo XVIII, alla fine del quale questa pratica, che oggi si tende a riportare in vigore, per ragioni molteplici decadde.

Non è il caso di soffermarci su quelle tecniche di pittura murale che all'affresco si avvicinano o che dell'affresco sono una

variante; o su quelle, come l'*encausto,* in uso solo presso gli antichi.

Ricorderemo invece la *tempera,* che è pittura nella quale le materie coloranti vengono disciolte in gomme o colle; o nel latte, o nella cera mista ad essenze, o nel rosso d'uovo. Tecnica che potè essere applicata così alla pittura murale come a quella su tavola o su tela, preparate, naturalmente, a gesso e colla. Ma la tecnica che per le sue doti peculiari ha finito per prevalere nell'età moderna è quella della cosidetta *pittura ad olio,* dove i colori vengono stemperati nell'olio di lino. Questa pittura, nel '400, per opera di Antonello da Messina che s'è voluto l'apprendesse durante un suo viaggio nelle Fiandre, cominciò a farsi conoscere in Italia, e divenne in breve tempo la più diffusa, ed è quella che tiene oggi il campo, e nella quale si sono attuate le esperienze artistiche e di gusto dei nostri tempi.

Tecniche minori l'acquarello, il guazzo, il pastello, sulle quali non occorrerà soffermarsi; tecnica più propriamente legata alla pratica del disegno, l'incisione (silografia, o incisione su legno; acquaforte o incisione su rame; puntasecca, bulino ecc.): tecnica codesta che produce quelle opere che vanno di solito sotto il nome di « bianco e nero ».

Quanto alla scultura (nella quale generalmente viene compresa anche quell'arte che più giustamente s'avrebbe da chiamare *plastica*) essa è l'arte dello scolpire (dal latino *sculpere*), e cioè di cavare dall'intaglio delle pietre, imagini a tutto tondo o a basso ed alto rilievo. Scultura è propriamente quella che si riferisce all'uso della pietra o dell'osso o del legno; plastica quella che si serve di argilla o cera.

La scultura che, secondo la celebre frase di Michelangelo è l'arte di « levare », si configura suggestivamente ai nostri occhi come quella che nasce da un moto di liberazione dell'idea o del sentimento dalla cieca materia. Lo scultore scolpendo vince, annulla la materia, che cade in polvere e schegge ai suoi piedi.

Ma ogni statua nasce dalla sua materia. L'artista non può *sentirla* indifferentemente di marmo o di bronzo, di cera o di terracotta. Perchè le peculiari qualità d'ogni materia si risolvono in qualità dell'immagine, partecipano dell'« arte ». Così lo scultore che, intendendo gettare in bronzo una sua statua la modella prima in argilla e poi la traduce in gesso, già pensa all'effetto che la superficie lucente del bronzo produrrà sul giuoco delle linee dei volumi e dei piani.

Due sono i processi più importanti per i quali uno scultore conduce una sua immagine dallo stato di progetto o modello in creta o cera a quello definitivo dato dalla materia durevole. E sono quelli della traduzione in marmo e della fusione in bronzo.

Il sistema della traduzione in marmo si basa sulla teoria dei piani e dei punti. In pratica questa consiste nella scelta, sul modellino in gesso, dei tre punti più sporgenti, nei quali viene posata una « crocetta » di legno, alla cui estremità sono assicurate tre punte di ferro che combaciano perfettamente coi tre punti del modello, i quali sono segnati da tre bullettine di metallo con un foro in testa, fissate col gesso sul modello. Per cercare un nuovo punto, si adopera la « macchinetta », strumento fissato sulla crocetta; il quale, mediante tre viti, è spostabile in tutti i sensi, e quindi può essere fissato. Cercato il punto con la macchinetta sul modello (avendo cioè spostato la quarta punta) con lo stesso procedimento quel

punto va cercato sul blocco e fissato. Per fissare ogni nuovo punto sul blocco, occorre, servendosi del mazzuolo e degli scalpelli, levare il « soverchio » della pietra che si oppone alla visibilità di quel punto. Così di seguito fino a che l'opera sia « sbozzata e modellata ». Fatto ciò interviene l'artista che *finisce* l'opera e le dà il soffio vitale dell'arte.

Il sistema della traduzione in bronzo, che si dice l'arte di « gettare » in bronzo, si risolve in due procedimenti: quello a cera perduta (che è l'antico) e quello detto « a staffa ». Entrambi consistono nell'ottenere che il bronzo coli liquido dentro una forma costituita di terre refrattarie. Ivi subito quel bronzo si rapprende, con l'immediato abbassarsi della temperatura, conservando intatta la freschezza della modellatura impressa nel cavo della forma.

Nel metodo a « cera perduta » il bronzo liquido va a prendere il posto occupato dalla statua di cera modellata su un'anima di terra refrattaria; statua di cera che il calore scioglie (donde a questo metodo la denominazione di cera perduta). Nel metodo moderno detto « a staffa » il bronzo cola tra due forme, una negativa e l'altra positiva, e non occorre il modello in cera.

Com'è ovvio, dei due procedimenti il più pregiato e, diciamo pure, il più prossimo all'arte, rimane l'antico; e tutti conoscono le pagine nelle quali il Cellini racconta, con accenti drammatici, la fusione del suo mirabile *Perseo*.

Non faremo, in un discorso necessariamente succinto, altro che un cenno di passaggio a quell'arte detta toreutica, che è l'arte di lavorare i metalli in incavo e a rilievo. Arte antichissima anch'essa, e che ci ha dato, possiamo dire nei millenni, opere che bastano a caratterizzare il grado di civiltà di un'epoca.

Piuttosto dell'architettura, per ciò che riguarda le tecniche, occorre rilevare che esse hanno naturalmente intima connessione con quell'arte, e possono far supporre che agiscano sullo sviluppo delle sue forme. Abbiamo veduto in questi ultimi tempi gli architetti fondare addirittura le loro polemiche artistiche sul concetto che la forma deriva dal tipo dei materiali, viene condizionata dalle necessità costruttive. Il cosidetto razionalismo o funzionalismo fu giusto la teoria positivistica secondo la quale all'uso del ferro come armatura e del cemento era dovuto il rinnovarsi del gusto architettonico. Ma basterebbe che noi pensassimo solo all'invenzione dell'« arco » e della copertura a volta nelle costruzioni etrusche e romane perchè ci persuadessimo che non è tanto dalla materia, pietre o mattoni, che nascono le idee plastiche, quanto da una certa idea che a un determinato momento gli uomini si fanno della bellezza.

D'altronde l'architettura è stata nel tempo interpretata alla luce delle più varie teorie (quella delle proporzioni astratte, nella quale pigliano valore le leggi dell'euritmia, della simmetria; le teorie espressive o simboliche, le teorie ambientistiche, e cioè fondate sul riconoscimento delle condizioni naturali o storiche).

Ciò che può dirsi delle materie è ch'esse non ebbero eguale ed indifferente fortuna in tutte le epoche.

Le grandi chiese romaniche, per esempio, sono costruite quasi per intero in mattoni; le chiese barocche al contrario, così com'esse sono nei loro prospetti, giuoco complesso di volumi nello spazio, e ricche di ornamenti plastici (come le cattedrali gotiche), vennero di preferen-

za dagli architetti modellate, e per così dire, scolpite nella pietra. Così, per ciò che riguarda propriamente le forme, osserviamo che la nuova idea di spazio che mostrarono di vagheggiare gli architetti romanici quando sostituirono alle coperture a travi delle chiese paleocristiane le volte a botte e a crociera, si riflette sui vari elementi della costruzione, che mutarono aspetto, inserendosi nelle nuove condizioni di struttura e di forma. Basterà fare accenno alla sostituzione delle colonne coi pilastri, al restringersi delle navate, ecc.

Del resto, riepilogando, le tre arti del disegno, pittura scultura e architettura, così com'esse vivono distinte l'una dall'altra, autonome, possono anche giovarsi l'una dell'altra, e insieme vivere e fiorire, e financo completarsi a vicenda. Si pensi alla funzione vivificante della scultura nell'architettura gotica; si pensi agl'interni delle chiese medievali interamente istoriati, si pensi infine, e sopratutto, ai soffitti aerei, sfondati, vertiginosamente prospettici delle chiese e delle sale barocche: a quell'illusionismo, a quel decorativo scenografico, spettacoloso, dove le tre arti insieme si fondono, e vivono una loro suprema vita armonica.

L'ARTE PALEOCRISTIANA E BIZANTINA

Tramontati gli dei falsi e bugiardi, l'arte, ch'era stata in Roma e nell'antichità la celebrazione del mondo della natura: della natura mitica e soprannaturale presso i greci, della natura storica e particolaristica presso i romani, l'arte in Italia attraversa una crisi che è la crisi stessa dello spirito occidentale, dal cristianesimo chiamato a nuovi sentimenti ed idee, completamente rinnovato.

Il cristianesimo aveva fatto crollare un mondo; aveva, come religione, completamente mutato il valore della realtà, la cui concretezza non interessava più, anzi chiamava a idee di potenza diabolica. La realtà vera non era più questa terra, con la bellezza dei suoi elementi, delle sue forme, con la evidenza dei suoi spazî, con le sue dimensioni; non era più il dramma umano e la commedia (come s'era visto nell'arte ellenistica): la realtà vera e nuova era quella dello spirito, che non si avvera interamente se non al di fuori della carne e della natura; realtà soprannaturale, invisibile, senza corpulenza, purgata d'ogni scoria terrena, immobile nella sua perfezione. Il cristianesimo fu tale rivoluzione che ciò ch'era parso bello non fu più bello, ciò ch'era stato grande cadde a terra in rovina. Gli anfiteatri dove i romani si esaltavano allo spettacolo della forza e della strage; gli archi trionfali e le colonne istoriate alzati a gloria degli imperatori; le basiliche, le terme; e quei mosaici raffiguranti colossi ed atleti, quei mosaici delle Terme di Caracalla (oggi nel Museo Laterano) che ancora in età costantiniana celebravano la forza bruta, la violenta materia: tutta questa grandezza, questa potenza; tutto questo mondo il cristianesimo spezzò, divelse, distrusse. Era una tradizione e fu sparsa a terra; una filosofia, una società, e furono calpestate. Quando i primi cristiani si radunarono in quei sotterranei che si chiamano Catacombe parve che non dovessero nuocere ad alcuno. In realtà da quei cimiteri verrà fuori una nuova realtà umana; e con questa quell'arte che sarà a un tempo cristiana e moderna. Ma le pitture del Cimitero di Priscilla, e di Callisto, e dei Santi Pietro e Marcellino, le pitture del Cimitero

Ostriano non sono esenti da ricordi di arte ellenistica e romana. Quelle forme illustri si trasformano in popolari, pigliano accenti d'una schiettezza ruvida e succinta. Arte vera non è. Ma è importante in essa la nascita d'una simbologia (l'uva, l'olivo, la palma; la colomba, il gallo, l'agnello, il pesce furono quelle prime immagini simboliche); importante l'ingenuo e pur vivo sentimento del colore che segnerà l'agevole trapasso al gusto e alla pratica del mosaico.

Bisognerà giungere al mosaico absidale di Sant'Agnese perchè si possa parlare d'una pittura cristiana a Roma completamente al di fuori del sentimento della natura tramandato dall'arte classica. I mosaici di Santa Pudenziana, i mosaici di Santa Costanza, i mosaici dei Santi Cosma e Damiano conservano in sè tracce dell'antico gusto. Motivi iconografici, elementi decorativi, ricerca di spazio, rappresentazione di ambiente prospettico, monumentalità delle immagini sono ancora dell'arte classica. Ma nel mosaico di Sant'Agnese, così come sarà in quelli di Ravenna il nuovo sentimento religioso si attua pienamente, una nuova civiltà in essi apertamente si esprime.

Che cosa è dunque il mosaico bizantino? Esso è la rappresentazione figurata e allegorica della fissità e assolutezza del dogma; è rappresentazione d'una nuova liturgia, d'un nuovo costume; d'una società raffinata, sacerdotale, regale, gerarchica. Esso è luce astratta, colore splendente, orientale sfarzo. È amore della simmetria, annullamento di spazio fisico e prospettico, e quindi rinuncia quasi totale al movimento; frontalità di immagini, ripetizione decorativa, ritmo lineare, scorporamento, idealistica convenzione. I mosaici di Sant'Apollinare nuova a Ravenna, con quella *Processione di Vergini,* i mosaici di San Vitale con Giustiniano e con l'Imperatrice Teodora e i loro seguiti, sono i capolavori di quest'arte aristocratica e sfavillante, e di cui troviamo altri esempi mirabili a Parenzo (VI secolo), e a Roma — come s'è detto — e a Milano e a Napoli.

Così nella scultura questa tendenza a trapassare dal plastico al pittorico, dal movimento alla stasi, dal racconto naturalistico od eroico alla allegoria e alla trascendenza è visibile sopratutto nelle decorazioni dei sarcofagi. Tutti plasticità e chiaroscuri quelli ancora nel gusto classico romano (per es. il *sarcofago detto degli arieti* del Museo Laterano); tutti effetto di luce e d'ombra quelli più prossimi al gusto ellenistico (*sarcofago con le storie di Giona*). Esempio raro della scultura paleocristiana rimane il *Sarcofago di Giunio Basso,* delle Grotte Vaticane, nel quale l'effetto plastico si mescola felicemente al pittorico, le forme delle figure rilevandosi nettamente sugli scuri del fondo. Senti ancora in questa scultura la gravità umana del mondo antico. Nei sarcofagi bizantini dal coperchio a baule il racconto invece si scarnisce, si fa ritmico e simbolico (vedi *Sarcofago di S. Rinaldo,* Ravenna, Cattedrale), tende a risolversi in astratte armonie. A poco a poco la rappresentazione si ridurrà, in questi sarcofagi, a rispondenze ornamentali di simboli (così nella scultura a tutto tondo, e per esempio nella grande statua imperiale detta il *Colosso di Barletta* — secolo V — la maestà si spersonalizza al punto da divenire puramente simbolica); si ridurrà a pochi elementi zoomorfici e simmetrici; e finalmente si scioglierà in pura effusione ornamentale, nei « trafori » mirabili delle transenne e dei capitelli marmorei ravennati.

Non era il cristianesimo, nei primi secoli del suo affermarsi, quanto di meglio potesse esserci per lo sviluppo d'una visione plastica della realtà. Scultura è sinonimo di terza dimensione, di tangibile mondo. L'architettura al contrario, d'una bellezza tutta ideale, e indispensabile alle manifestazioni del culto, quella sì che s'innesta agevolmente alle vecchie forme romane e da quelle piglia lo spunto a nuove invenzioni. Di dove nasce lo schema della basilica cristiana romana? Con l'editto di Costantino il nuovo culto viene alla luce: sorgono così i primi templi. San Pietro, San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore, Santa Sabina, ecc. Una lunga navata centrale, più alta e più larga delle due laterali; colonne sorreggenti archi o trabeazioni; abside semicircolare, presbiterio, altare con ciborio. All'esterno un quadriportico, o più spesso il nartece (portico lungo la facciata) o semplicemente il protiro. Il tetto è a travi, sicchè la navata centrale può essere assai larga, e viene illuminata da finestre aperte nei muri ad essa sovrastanti. Costruzione codesta già in sè perfetta, originale; come originale sarà quella a *sistema centrale,* nella quale gli elementi ruotano attorno a un asse, e si risolvono romanamente in una cupola. Esempi illustri: Santa Costanza, Santo Stefano Rotondo, il Battistero di San Giovanni. Originariamente queste rotonde ebbero scopo funerario, poi furono adibite spesso a *battisteri.*

Ma è a Ravenna che questi edifici a pianta centrale sorgono nei modi più tipici e complessi. Ivi la cupola si inserisce su una pianta quadrilatera, mediante i sistemi dei *pennacchi* e delle *trombe.* L'architettura ravennate risente dell'influenza d'oriente. E' in Egitto e in Siria che si suole collocare l'origine di quell'arte che sarà detta l'architettura bizantina. Nelle basiliche ravennati di S. Apollinare Nuovo e di S. Apollinare in Classe manca il transetto, l'arco sostituisce la trabeazione, e i capitelli delle colonne si raccordano al piedritto dell'arco mediante il cosidetto *pulvino.* La luce, la decorazione, il colore prevalgono, in queste chiese ravennati, sul senso del volume proprio delle costruzioni romane. Una religione venuta dall'oriente risplende in queste chiese (San Vitale, Battistero degli Ortodossi, Mausoleo di Galla Placidia): vi si afferma tutta luce di trascendenza, mistica fantasia, irrazionale bellezza.

L'ARTE ROMANICA

Superata la « barbarie » che va dall'VIII secolo al Mille, nel quale tempo faticosamente maturano i germi d'un gusto nuovo, e si affermano per l'originalità dei loro caratteri monumenti come il cosidetto *Palazzo di Teodorico* a Ravenna e la *Chiesa di S. Pietro* a Tuscania; elegante costruzione la prima, d'impronta ancora romana, e precorritrice, per taluni elementi (gli archetti pensili, per es.) del gusto romanico; la seconda ruvida, veramente barbarica architettura; e si affermano propositi di rinnovamento, quali ci vengono segnalati dalla copertura a botte del presbiterio di S. Ambrogio a Milano, ch'è di questo tempo, e dall'apparizione della volta a crociera, in Lombardia; superata la stagione oscura della *Lamina di re Agilulfo* e dell'*Altare di Vuolvinio,* l'arte italiana entra in una fase di vero splendore, così come a partire dalla seconda metà dell'XI secolo si rinnova la vita politica e sociale, e nasce il Comune.

Arte romanica si darà quella che, pur

pigliando il nome dai popoli parlanti lingue « romanze », si diffonderà in tutti i paesi d'Europa con caratteri suoi proprî; caratteri che nella stessa Italia domineranno sugli altri d'origine locale, risolveranno in unità di sentimento i più disparati motivi derivati dalle condizioni storiche delle varie regioni (motivi di gusto francese, germanico, arabo, bizantino, armeno, romano, ecc.) : e sono così forti e originali da tramandarsi non solo a quel periodo che sarà poi detto gotico, ma da ricomparire in certi schemi — parliamo di architettura — e formule del primo Rinascimento.

Col riaprirsi, dopo il mille, degli animi alla fiducia; col sorgere dei governi di popolo e col decadere del feudalismo; col ridestarsi della coscienza italiana alla vita, e il rinnovarsi dello spirito religioso (è questo il tempo di S. Francesco) spirito che diviene attivo, operante; e di liturgico, aristocratico, ascetico ch'era stato in precedenza si fa popolare, e di celeste terreno, e di raffinato e decadente, si fa ingenuo e quasi grezzo; e, finalmente, di orientale occidentale : con quel primo consolidarsi dello spirito e della cultura nazionali in forme più umane, le arti si rinnovano ancora una volta, e dalla Lombardia alla Sicilia, dalla Sardegna e dalla Toscana alla Campania alle Puglie alle Marche all'Umbria alla Venezia affermano la civiltà del popolo italiano.

In Lombardia si producono le prime significative azioni che faranno nuova l'arte del costruire. La *basilica di Sant'Ambrogio* a Milano è il prototipo dell'architettura romanica. Dopo di essa è il S. Michele di Pavia, la cattedrale di Modena, la cattedrale di Parma, il San Zeno di Verona ecc. che ripetono con geniali varianti quelle leggi di statica e di armonia. Quali i caratteri dell'architettura romanica e da quali innovazioni strutturali derivano? Abbiamo visto nel secolo IX i « maestri comacini » coprire il presbiterio della basilica milanese con una volta a botte. Questa delle volte è la grande conquista degli architetti romanici.

Il tetto a travi interrompeva, in certo modo, nelle chiese paleocristiane, l'unità plastica della costruzione. Gli architetti romanici ritrovano una nuova classicità, riaffermano un sentimento dello *spazio costruito* e in rapporto a questo ricompongono in un nuovo insieme, ch'è una metrica nuova, gli elementi plastici delle loro architetture. Le navate di mezzo si restringono, le colonne cedono ai pilastri, le superfici piane si innervano. I costoloni che scendono dalle volte a crociera; le lesene, gli archetti pensili, i contrafforti, i rosoni, le finestre, le porte incassate nelle pareti, lo spessore dei muri, la luce spiovente dalla cupola, fanno nelle chiese romaniche una armonia severa di vuoti e di pieni, di luci e d'ombre, di piani e di linee che è cosa nuova. In mattoni e in pietra nell'Italia settentrionale (dov'è da ricordarsi anche la Cattedrale di Ferrara dalla facciata tricuspidata); rivestite di lastre marmoree a Venezia (com'è la Basilica di San Marco, di pianta a croce greca e con exonartece : costruzione molto probabilmente dovuta a maestranze locali che vi lavorarono sotto la guida di architetti bizantini), e in Toscana, dove meglio che altrove si conserva la tradizione classica e trionfa un senso di misura che le spartiture delle tarsie marmoree fanno tanto più visibile; e ancora in pietra e mattoni nelle Puglie, nelle Marche, nell'Umbria : queste architetture religiose romaniche rappresentano vera-

mente per la loro bellezza, la maestà delle facciate, l'originalità dei valori formali, il primo risorgere dello spirito italiano. A Firenze col Battistero (il bel San Giovanni), che ha due ordini all'interno e finestre con timpano, alla classica; con S. Miniato, coi SS. Apostoli (che ha l'interno sorretto da colonne); a Pisa col *Duomo,* a cinque navate, ideato dal Buscheto (sec. XI) e dove si riscontrano elementi di gusto classico, lombardo, e insieme bizantino, mussulmano e armeno; col Battistero, opera del Diotisalvi terminata in periodo gotico; a Lucca col S. Martino dal prospetto a loggette d'effetto pittorico; col S. Michele dall'alta facciata dovuta all'architetto lombardo Guidetto; ad Arezzo e a Pistoia, ovunque il romanico ci ha lasciato monumenti superbi. E così nelle Marche, col S. Ciriaco d'Ancona; nell'Umbria con la Cattedrale d'Assisi; nel Lazio, dove fiorì in questo tempo la famiglia dei Cosmati, che diè origine a quell'arte della decorazione marmorea che si dirà *cosmatesca,* e rinnovò le chiese paleocristiane di S. Clemente, Santa Maria in Cosmedin, S. Maria in Trastevere, ecc. In quest'arte si rese insigne a quel tempo, nel Lazio, anche la famiglia dei Vassalletto che ci ha lasciato l'atrio della Cattedrale di Civita Castellana, d'un vago accento classico che anticipa Brunelleschi. I chiostri sono tuttavia opera più caratteristica dei Cosmati e Vassalletto: quello di Santa Scolastica a Subiaco, di San Giovanni e di S. Paolo a Roma, ecc.

In Campania il Romanico si sposa a elementi arabi; nelle Puglie, dove col S. Nicola e con la Cattedrale di Bari, col duomo di Trani, col duomo di Troia si mostra davvero imponente, esso risente di influssi lombardi e pisani; in Sicilia trionfa con caratteri decisamente mussulmani (cupole emisferiche, archi intrecciati, a sesto acuto, ecc.). Basterà che ricordiamo il S. Cataldo di Palermo, e La Martorana e la Cappella Palatina; poi il duomo di Cefalù, le cue due torri fiancheggianti la facciata attestano influssi oltremontani; poi l'imponente duomo di Monreale dalla ricca decorazione musiva e dal celebre chiostro moresco.

Delle architetture romaniche civili poche sono quelle rimasteci senza rifacimenti e trasformazioni. Da menzionare sopratutto le Torri (Garisenda e Asinelli a Bologna), delle quali famose quelle di S. Gemignano. Dei palazzi ricorderemo, per i loro caratteri particolari dovuti all'uso di loggette e porticati, taluni palazzi veneziani, quali i palazzi Farsetti e Loredan sul Canale.

Minore importanza dell'architettura ha nel periodo romanico, e in un certo senso, la scultura. Essa ha valore di applicazione decorativa, non si presenta di solito con caratteri denuncianti individualità artistiche vivamente contrassegnate. Essa s'imposta nei capitelli, nelle lunette, negli archi, negli architravi, nelle finestre, lungo gli stipiti. È un mondo di belve e di uomini, uomini spesso operanti nei loro mestieri, questo evocato dagli scultori romanici. Influssi classici, bizantini, carolingi, tedeschi formano il nuovo gusto plastico medievale uscito appena dalle astrazioni puramente ornamentali.

Con Viligelmo e Benedetto Antelami in Lombardia s'apre questo ciclo. Viligelmo è, in ordine di tempo, il primo scultore romanico. In opere come le *Storie della Genesi* della Cattedrale di Modena egli esprime bene la serietà e la popolare ingenuità della fede. Le sue figure hanno un forte, rude rilievo, i « fatti »

vengono raccontati in un'atmosfera di stupefazione e di favola. Gli spazî sono ben scanditi, e perciò scorrevole è il ritmo narrativo. Composizioni come la *Creazione di Adamo ed Eva* o come il *Sacrificio di Abele* possono darci la misura dello scultore. Dalle influenze dell'arte bizantina, degli avori tedeschi e delle sculture provenzali e borgognone deriva l'arte di Benedetto Antelami: oltre che, s'intende, da quelle della scultura lombarda successiva a Viligelmo. Del 1178 è la *Deposizione* del Duomo di Parma; del 1196 l'*Adorazione dei Magi* del Battistero di quella città. Il forte rilievo e la tendenza a esprimere stati psicologici sono i caratteri salienti di questa scultura. La favola si mescola all'allegoria; nello stesso tempo che le immagini vogliono farsi animate, parlanti. Riccamente decorato dall'Antelami è il Battistero di Parma, dove oltre all'*Adorazione* già citata, e che decora una delle lunette delle porte, sono da ricordare, pel suo simmetrico ritmo e la fantasia dell'invenzione, *La leggenda di Barlaam e Josafat;* e poi il *Giudizio finale* e la *Redenzione;* e le sue statue di angeli e di profeti, e della regina di Saba e del re Salomone; e la *Presentazione al Tempio,* ch'è all'interno, e s'avvicina allo stile della *deposizione* del Duomo; tutte opere che, per la complessità dei motivi di gusto dei quali si compongono, per l'alto valore espressivo del netto rilievo, del preciso intaglio, della composizione, della psicologia, denunciano l'Antelami come l'iniziatore di un più ricco movimento plastico in Lombardia.

A Venezia la scultura romanica rimase, com'è logico, a lungo sotto l'influenza dell'arte bizantina. Solo nella seconda metà del secolo XII si comincia ad avvertire la penetrazione del gusto lombardo, e precisamente di quello antelamico. Nella decorazione degli archi sovrastanti la porta maggiore di San Marco è visibile questo innestarsi del gusto lombardo in quello bizantino-veneziano. Anche dal punto di vista iconografico questa decorazione è molto importante. Le figurazioni simboliche dei mesi, delle virtù, delle arti e dei mestieri denunciano quell'interesse ai fatti e ai valori morali della vita, quel rispetto del lavoro umano nei quali il medio evo italiano pigliava forza e carattere.

In Toscana tre sono i centri dove, in questo periodo, fiorisce la scultura: Firenze, Pisa e Lucca. Ma a Firenze il gusto plastico dal XII al XIII secolo si può dire sia quasi esclusivamente astratto. Dagli antichi mosaici, dalle stoffe orientali deriva un sentimento dell'ornato marmoreo che si attua in esempi come il *Pavimento del Battistero,* il *Pavimento di S. Miniato al Monte,* i *Plutei* del Presbiterio in questa chiesa stessa. Dove all'astratto si mescoli la rappresentazione di immagini naturali queste sono sempre in funzione decorativa, come si vede nel *Pergamo di S. Miniato,* nel *Pergamo di S. Leonardo* in Arcetri. Poche le sculture fiorentine isolate (la *Madonna col bambino* in S. Maria Maggiore, il *Crocefisso* di S. Pietro a Petrognano) che, attraverso lo schema bizantino, s'aprono la via verso una forma piena di misura e grandiosità.

A differenza della fiorentina, la scultura pisana di questo periodo ebbe grande forza d'espansione. Un Maestro Guglielmo ci ha lasciato un *ambone* che, destinato al duomo di Pisa, passò invece a quello di Cagliari trasformato in due pulpiti. Ivi la decorazione con storie del nuovo testamento rivela una educazione dello scultore prevalentemente lombarda,

e influssi classici, bizantini e provenzali. Ma in Bonanno pisano, autore delle imposte della porta maggiore del Duomo (che andarono distrutte), e della porta di San Ranieri nel transetto, e della porta maggiore del Duomo di Monreale, è la tradizione classica e bizantina quella che si mostra più vitale. Le sue minute immagini hanno grande risalto plastico e sono vivamente contrastate di luci e d'ombre. Anche le decorazioni dei portali del Battistero si mostrano improntate alla tradizione classica e bizantina.

Un Gruamonte « magister bonus » lo troviamo a Pistoia, insieme col fratello Adeodato; un Biduino, educato alla lombarda, presso Pisa, dove scolpì l'*Architrave di San Cassiano a Settimo*. Dello stesso Biduino, dapprima provenzaleggiante e poi orientato verso il gusto lombardo, è da ricordare il bassorilievo con il *Miracolo di S. Nicola Bambino*, scolpito nell'architrave della chiesa di San Salvatore a Lucca. Questo gusto lombardo a Lucca è assai diffuso. Vi si mostrano legati un Roberto, nelle sue *Storie di Mosè* del *Fonte battesimale di S. Frediano;* un certo Guidetto, nelle decorazioni delle facciate di S. Martino e di S. Michele; un anonimo autore delle *Storie di San Martino e di S. Regolo*, sotto il portico della Cattedrale, storie di semplice e solenne impianto.

A Pistoia troviamo inoltre un Guido da Como, autore del *Pulpito di S. Bartolomeo in Pantano;* lo stesso che eseguì il *Fonte battesimale* del Battistero di Pisa. Ma un esempio illustre dell'incontro delle due tradizioni, classica e bizantina, in Toscana, ci è dato dal gruppo raffigurante *L'elemosina di S. Martino*, sulla facciata della chiesa dedicata a quel santo. La frontalità del Santo sul cavallo di profilo, il modo come sono modellate le vesti sono i segni più evidenti della coesistenza dei due gusti in un'opera che la genialità dell'artista seppe rendere unitaria e fortemente espressiva.

Nell'Italia centrale, nelle Marche, nell'Umbria, non troviamo in questo periodo opere di scultura altamente significative. Da ricordare tuttavia le decorazioni della facciata di *S. Pietro a Spoleto*, nelle quali al rilievo lombardo si unisce un senso tutto classico di misura. Così a Roma non abbiamo che espressioni sporadiche di vera scultura (i leoni della *Cattedra episcopale del Duomo* di Anagni, dovuta ai Vasselletto; il candelabro marmoreo della basilica di S. Paolo fuori le mura a Roma, degli stessi), prevalendovi una attività di marmorari decoratori ispirati pur sempre da schemi ornamentali di sapore classico.

Nel Mezzogiorno le fonti di gusto a cui attingono gli artisti sono, com'è naturale, data la posizione geografica e politica di quelle regioni, quanto mai variate: classiche, francesi, lombarde, bizantine, armene, mussulmane. Tuttavia gli artisti locali sanno risolvere in unità gli sparsi elementi di stile. Nelle Puglie specialmente, dove fioriva quella bella architettura, troviamo opere di gran significato, come la *Cattedra Episcopale* di San Nicola a Bari, le *Imposte di bronzo* della Cattedrale di Troia, opera mirabile codesta, nella quale si passa dal forte rilievo d'impronta classica, all'agemina d'origine bizantina; il portale del Duomo di Trani, dove gli artisti dànno sfogo sapientemente al loro gusto della realtà mitica, mostruosa, alla loro ricca fantasia ornamentale.

In Campania una delle opere più notevoli di questo periodo è il grande *Paliotto d'altare in avorio* del Duomo di Salerno (sec. XII), paliotto dove le *Sto-*

rie di Gesù sono piene di animazione e di ritmo. Nello stesso duomo, l'antico *ambone* rivela, nelle sue tarsie marmoree, l'incontro del gusto classico, derivato dai marmorari romani, col gusto bizantino. Capolavoro della scultura campana è la *Porta di bronzo* della Cattedrale di Benevento, ispirata forse al Bonanno, e nella quale sentimento di spazio e rilievo reagiscono alle raffinatezze bizantine. La tradizione classica è pur viva nel mezzogiorno d'Italia.

Nelle Puglie, nel Castel del Monte (Andria) una *Testa femminile,* chiave di volta, rivela il perdurare del gusto classico.

In Campania vediamo il bel *Pergamo del Duomo di Ravello,* opera di Nicola di Bartolomeo da Foggia, il quale seppe in quel *Busto femminile* ivi imposto, e che forse raffigura la Chiesa, imprimere un senso di classicità che subordina a sè ogni altro valore stilistico (come per esempio quello già gotico delle strutture), che si affaccia nell'opera.

In Sicilia la scultura romanica si mostra in gran parte legata a quella campana, nello stesso tempo che risente del gusto mussulmano, bizantino e lombardo. Dalla Campania le deriva il sentimento classico, ellenistico, e i capitelli del Chiostro di Monreale sono esempio illustre di questa scultura siciliana informata al gusto classico.

L'arte bizantina come espressione di trascendenza, come celebrativa di una realtà mistica, soprannaturale, luminosa, liturgica e incorporea domina ancora la pittura romanica che solo lentamente si scioglie dai suoi legami stilistici. Ma a Venezia era stata già una ricerca di effetti drammatici; ricerca che nei mosaici della basilica, iniziati forse nel secolo XI, appare in tutta la sua intensità. Non è più la ieratica immobilità delle decorazioni ravennati, ma un agitarsi e spezzarsi di linee, un contrasto di colori, un espressionismo di grande efficacia. Esempio tipico di questo gusto nuovo il mosaico raffigurante la *Discesa di Cristo al Limbo.* Vero è che, sempre in San Marco, altri mosaici ricordano i tipi originali bizantini: e precisamente quelli dell'atrio della basilica, le *Scene della Genesi.* Ma è un bizantinismo già più sciolto, e tendente ad esprimere chiarezza e umanità di sentimenti. Lo stesso dicasi dei magnifici mosaici del Duomo di Torcello. Dove però il nuovo spirito si annuncia e si scopre largamente è nelle pitture ad affresco, con le *Storie della Passione,* della cripta del Duomo di Aquileia. Stupenda la composizione del *Cristo deposto,* nella quale si esprime un alto senso tragico, e il pittore canta con voce umana un « lamento » sulla morte del Redentore. Questo neobizantinismo d'accento drammatico si diffuse nei secoli XII e XIII per l'Italia settentrionale. I mosaici del *Duomo* di Murano; quelli absidali di *S. Ambrogio* a Milano; e sopratutto la *decorazione ad affresco* del Battistero di Parma (seconda metà del Duecento), ricchissima dal punto di vista dell'iconografia e interessante perchè vi si scoprono in talune parti, accanto al dominante stile bizantino, tracce di gusto classico: queste sono le opere più significative d'arte pittorica romanica nell'Italia settentrionale. Nell'Italia meridionale, e specialmente in Campania, rimangono opere pittoriche di questo stile nuovo. Furono i benedettini di Montecassino a favorire l'attività dei pittori in questa regione. Gli affreschi che rivestono la Chiesa di S. Angelo in Formis (Capua) sono opera di scuola locale fortemente

influenzata dai bizantini. Vecchio e Nuovo Testamento; Giudizio finale; e con queste « storie » le immagini del Redentore, i simboli degli evangelisti, le figure degli arcangeli, creano una decorazione di grande imponenza e significato storico.

Anche in Sicilia Bisanzio domina a lungo, non senza contaminazioni di gusto mussulmano. Celeberrimi i mosaici della *Cappella Palatina* a Palermo, per la grandiosità e solennità delle immagini, lo sfolgorìo degli ori, l'eleganza dei motivi decorativi e d'argento e nero su quell'oro. I *mosaici della Martorana,* anch'essi del tempo di Ruggero II, nei quali sull'oro dominano l'azzurro e il bianco, creando effetti magici, fantastici, rivelano assai bene la raffinatezza di questo momento artistico siciliano. Così i mosaici del Duomo di Cefalù. Imponente più che altrove, in Sicilia, è la decorazione musiva del Duomo di Monreale sorto sotto il regno di Guglielmo I (1154-1166). In essa scene affollate, drammatiche, si suppongono dovute non solo a maestri bizantini ma ad artisti siciliani formatisi alla scuola di quelli.

Come facilmente si può immaginare, il bizantinismo puro fiorito così largamente a Ravenna, a Venezia, in Sicilia, non ebbe a Roma grande successo. Ivi la tradizione classica della forma fece sempre da remora. Più importanti quindi delle pitture della chiesa inferiore di S. Clemente (tre *Storie di S. Clemente* e una di *S. Alessio*) dove il gusto bizantino si denuncia nella calligrafia delle linee che fanno decorativa la composizione, più importanti sono quelle di forte spirito classico, e quindi d'un romanico già interamente svolto, come per es. i *mosaici absidali della Chiesa di S. Maria in Trastevere.* Ivi il colore ricco può dirsi bizantino, ma la grandiosità e plasticità della forma sono già tutte romaniche. È lo spirito classico che a Roma finirà per imporsi. Una terza corrente di gusto arcaicizzante, tendente all'astratto (*Madonna col Bambino* del Museo di Cambridge negli Stati Uniti) verrà con le altre due già ricordate presto sopraffatta, nel Duecento, dall'arte di un Torriti, di un Cavallini. Il *mosaico absidale di Santa Maria Maggiore,* di Jacopo Torriti, rivela appunto questo rinnovato amore del rilievo che corrisponde a un sentimento umano e religioso di minore misticismo, ad una umanità più rivolta alle cose terrene, e quindi meno ostile alle suggestioni del mondo classico. Meglio del Torriti, il Cavallini, nei mosaici rappresentanti la *Vita di Maria* e che sottostanno alla conca absidale di S. Maria in Trastevere, ci mostra questo amore nuovo al chiaroscuro, e cioè al volume dei corpi, e quindi a uno spazio che si approfondisce e piglia consistenza. Negli affreschi superstiti del *Giudizio Universale* dipinto in S. Cecilia lo stile nuovo del Cavallini è ancor più visibile. Le forme sono sentite tutte per colore e chiaroscuro; ed hanno una solennità, una maestà umana che, pur derivando da lontani schemi bizantini, si può dire che anticipi Giotto.

Mentre a Roma (e a Napoli, per opera dello stesso Cavallini, che vi dipinse nella Chiesa di Donna Regina un altro *Giudizio finale*) il gusto pittorico si svolge in questo senso, in Toscana non sappiamo che cosa sia stata la pittura ad affresco dei secoli XI e XII perchè è andata perduta. Rimangono i grandi *Crocifissi* lignei (nuovo tema iconografico), i quali servivano per ornare le iconostasi o gli archi trionfali delle chiese. Erano tavole ritagliate a forma di croce, con espansioni al termine dei bracci, dove ve-

nivano raffigurati san Giovanni, la Vergine e piccole scene della Passione e della vita di Cristo. La *Croce del Duomo di Sarzana,* dal Cristo immobile, divinamente apatico; il *Crocifisso del Museo Civico di Pisa,* bizantinamente patetico e linearistico, sono tra i più antichi.

Il secolo XII volge al suo termine e già in Toscana si cominciano a distinguere due scuole principali, a Firenze e a Siena.

A Lucca opera la famiglia di Berlinghiero (*Crocifisso* del Museo di Lucca; *S. Francesco* della Chiesa del Santo a Pescia); a Pisa è Giunta Pisano (1229-1254), che a differenza dei lucchesi ci dà Crocifissi spasimanti, lumeggiati e ombreggiati ancora alla bizantina, e cioè a zone nette, come si vede in quello suo tipico di S. Maria degli Angeli ad Assisi.

Ma, dicevamo, a Firenze e a Siena la pittura comincia in questo secolo a pigliare caratteri di grande rilievo. Coppo di Marcovaldo fiorentino (1260-1274: questi gli anni della sua attività), ci ha lasciato una *Madonna in Trono* nella chiesa dei Servi ad Orvieto d'uno stupendo ritmo curvilineo e già in parte fuori dell'astrattismo bizantino. Dopo di lui viene Cimabue, ricordato da Dante, e che pare abbia lavorato, con gli artisti bizantini venuti da Venezia, alla decorazione musiva del Battistero fiorentino, e precisamente nelle *Storie di Giuseppe ebreo.*

Cenni di Pepo, detto Cimabue, famosissimo pittore prima di Giotto. Nella solenne *Madonna in Trono* degli Uffizi già si vede com'egli usi la linea non più in funzione decorativa, ma di costruttività prospettica. Il suo alto senso drammatico, il gusto della composizione monumentale, il sentimento religioso scaturiscono sopratutto dalle pitture della *Passione* in Assisi (Chiesa di S. Francesco), tra le quali la potente *Crocefissione,* dove l'energia delle linee di contorno, la violenza del chiaroscuro, l'intensità dei colori, il movimento delle masse creano un effetto unico di violenza umana e religiosa esaltazione. Cimabue, del quale vanno ancora ricordate opere come *La Madonna* del Louvre, il *Crocifisso* del Museo dell'Opera di S. Croce, il *S. Giovanni di Pisa,* nel mosaico absidale del Duomo, unica opera documentata (sappiamo anche che Cimabue fu a Roma nel 1272, per la decorazione dei portici dell'antica basilica vaticana), l'affresco di Assisi con la *Madonna in trono e S. Francesco,* nel quale si placa la sua agitata anima, risolvendosi in dolci cadenze già quasi gotiche, e in uno sviluppo armonioso di volumi, Cimabue conclude eroicamente un ciclo storico del gusto pittorico italiano; rappresenta, in quel trapasso dalle astrazioni bizantine alla umanità svolta e appassionata del romanico, la personalità più potente, la più libera e complessa, e romanticamente espressiva.

A Siena si comincia a delineare quello che sarà per lungo tempo il carattere stilistico della pittura: e cioè il gusto della linea e del colore. Il pittore più importante è Duccio di Boninsegna che nel 1285 si impegna a dipingere una *Maestà* per Santa Maria Novella a Firenze. Del 1308 è un'altra *Maestà* oggi nel Museo dell'opera del Duomo a Siena. Sue fonti sono, insieme con l'arte classica e bizantina, le miniature francesi, attraverso le quali sentì influssi gotici. Una piccola *Madonna* della Pinacoteca senese ci rivela questi elementi di gusto nella delicata ondulazione della linea, nella minuta applicazione decorativa del fondo. Famose le sue Tavolette facenti parte della

predella della *Maestà* del Duomo di Siena, e tra queste quella delle *Marie al Sepolcro,* quella della *Crocifissione,* quella del *Cristo e la Samaritana,* nelle quali accanto alla gentilezza del sentimento e del ritmo lineare, accanto alla squisita armonia coloristica si vede che il pittore esprime anche un vivo e nuovo sentimento dello spazio, suscitato dai valori prospettici e luminosi. Duccio è, si può dire, il fondatore della pittura senese del Trecento.

L'ARTE GOTICA

Nata in Francia nei primi del secolo XII l'arte gotica si diffuse in seguito in Italia, in Spagna, in Germania. Ma in Italia la tradizione illustre, appoggiantesi alla classicità e al bizantinismo, e, sopratutto, alla solenne produzione romanica, fece da remora al dilagare del nuovo gusto oltremontano, che si espresse in nuove forme, originali, che poco hanno a vedere con quelle del paese di provenienza. L'architettura gotica in Italia fu sentita sopratutto come novità *decorativa,* gli schemi strutturali del romanico rimanendo si può dire pressochè inalterati. Carattere del gotico fu ciò che si dice il *verticalismo,* vale a dire una tendenza delle linee a portarsi verso l'alto. L'arco a sesto acuto, le lunghe innervature, le masse murarie alleggerite, le ampie finestre, le cuspidi, i pinnacoli, questi ed altri secondarî elementi dànno alle architetture gotiche grande leggerezza e divengono in un'ultima analisi un sentimento mistico di elevazione. Un sistema rigoroso di spinte e controspinte tiene su l'edificio i cui muri sono sostenuti e rafforzati da costoloni, archi rampanti, contrafforti. L'effetto è di spazio illimitato, la costruzione è una potente ossatura che sarà poi rivestita e arricchita di decorazioni plastiche, di intarsi marmorei. Le facciate delle chiese appaiono così opere traforate, pittoriche, vivamente e mobilmente chiaroscurate. I portali si incassano profondamente nella compagine muraria; rosoni, loggette, trafori, statue fanno fantastica, misteriosa e preziosa la struttura, la ricreano interamente, la fanno viva come la carne fa vivo lo scheletro ed è da esso inseparabile.

Furono i monaci cistercensi che portarono per primi l'architettura gotica in Italia, e precisamente nel Lazio, a Fossanova.

La Chiesa abbaziale di Fossanova, pur così solidamente romana, rivela nello slancio dei piloni a fascio su cui poggia la volta, nell'alto tiburio della cupola, ecc., l'impronta del gusto oltremontano.

Così, gotica era l'*Abbazia di S. Galgano* presso Siena, ora in rovina. Gotiche sono la *Chiesa di S. Maria della Verità* a Viterbo, di *S. Martino al Cimino,* l'*Abbazia di Subiaco,* l'*Abbazia di Chiaravalle* presso Ancona, e precisamente di tipo cistercense. *La Chiesa di S. Andrea* a Vercelli è invece dovuta a canonici regolari francesi che si servirono di maestranze locali. In essa i caratteri romanici lombardi si fondono con quelli propriamente gotici, e ne deriva un aspetto a un tempo slanciato e solido, qual'è spesso quello del gotico nostrano.

Insigni monumenti del gotico in Italia sono: la *Basilica di S. Francesco* ad Assisi, che consta della *Chiesa inferiore,* depressa come una cripta, sostenuta da archi larghi a crociera, e della *Chiesa superiore,* alta, luminosa e più tipicamente gotica, nel disegno delle finestre, dei capitelli, delle basi dei fasci di colonne, oltre che nello slancio d'insieme della struttura; il *Duomo di Siena,* la cui fabbrica si protrasse per tutto il Duecento,

donde la complessità delle sue forme, che di romaniche si trasformano gradatamente in gotiche. Ha pianta basilicale, archi a tutto sesto, e nello stesso tempo cupola su sei altissimi piloni a fascio, navate alte e luminose. Ma un equilibrio tra linee verticali e orizzontali viene stabilito dalla decorazione, nell'interno, con tarsie marmoree a strisce bianche e nere di andamento orizzontale. La facciata, tricuspidata, è dovuta, nella sua parte inferiore, a Giovanni Pisano. Le porte vi sono profondamente incassate, secondo l'uso di Francia, e la decorazione statuaria vi è ricca e d'altissimo pregio.

Il *Duomo d'Orvieto,* dal prospetto armonioso disegnato da Lorenzo Maitani, esprime dalle sue forme un'adesione più intima allo spirito gotico. E tuttavia i piani vi si stendono con una misura tutta nostra; senza dire che nell'interno, dove sono colonne, archi a tutto sesto e tetto a travi, viene in mente piuttosto di richiamarsi alle forme delle chiese romaniche e paleocristiane che non a quelle gotiche originali.

Come si è detto la tradizione architetturale italiana aveva già dato illustri monumenti; i quali agiscono sulla fantasia di questi artisti gotici. A Firenze le tre chiese maggiori, *Santa Maria Novella, Santa Maria del Fiore, Santa Croce* sono d'un gotico veramente *sui generis,* continuamente alterato e smentito dalla tradizione romana. Il tetto a travi e il ballatoio corrente sugli archi a sesto acuto interrompono in *Santa Croce* lo slancio verticale delle linee. In *Santa Maria del Fiore* dov'è pure una volta a crociera, il ballatoio spezza l'integrità della costruzione lineare. La più pura, in questo senso, rimane l'architettura di *S. Maria Novella,* nel cui interno si è imposta una perfetta unità di ritmo in senso gotico.

In Toscana le chiese gotiche, appartenenti ad ordini monastici, sono spesso a una sola navata (*S. Domenico* di Siena, la *Chiesa d'Ognissanti* a Firenze, il *S. Francesco* di Arezzo ecc.), con largo transetto, e tetto a travi. Il senso spaziale in questi monumenti salta agli occhi. L'ordine, la misura, il limite sono valori che non si direbbero propriamente gotici, ma toscani, di quella Toscana dal cui seno scaturirà sui primi del secolo decimoquinto quel moto che sarà detto ritorno all'antico o Rinascimento.

Ad ogni modo codesti monumenti attingono anch'essi una loro unità e bellezza. *S. Maria del Fiore,* opera di Arnolfo di Cambio (nella sua parte più antica), fu fondata nel 1296. Nel 1357 ancora si lavorava attorno a questa fabbrica, che veniva successivamente ingrandita dal Talenti, e compiuta dal Brunelleschi che la chiudeva con la sua cupola. Di Arnolfo è l'idea d'una chiesa basilicale con navate a volta e aprentisi in un ottagono sormontato dalla cupola. L'ottagono fu poi allargato dal Talenti con tre grandi tribune di cinque cappelle ciascuna. In questo edificio basilicale coperto di volte a crociere, le quali, occorre dire, non sono intimamente legate al sistema di forze e al ritmo delle sottostanti strutture, in questo edificio gotico il Brunelleschi alzerà la massa imponente della sua cupola, vale a dire inserirà un'idea di volume, d'origine classica, e quindi contrastante ai principî formali del gotico, tutto appoggiato al giuoco delle linee.

Ciò non pertanto il gusto toscano, come si diceva, gusto armonizzatore e ritmico per eccellenza, seppe in quest'opera creare quegli accordi generali che la rendono egualmente unitaria. Accanto ad essa il *Campanile,* detto di Giotto (il

quale condusse l'opera solo fino a quella cornice da cui si inizia un motivo di lesene), è ancora un esempio di questo spirito che innesta sapientemente ad elementi locali ritrovati del gusto oltremontano.

San Petronio a Bologna, e *S. Domenico; Santa Maria Sopra Minerva,* a Roma, opera, come si vuole, di fra Sisto e fra Ristoro; *Santa Maria delle Grazie* a Milano; i *Santi Giovanni e Paolo* a Venezia, son tutti esempî del gotico italiano rapportabile a quell'insigne monumento fiorentino ch'è la *Chiesa di S. Maria Novella,* attribuita dalla tradizione a fra Sisto e a fra Ristoro, monaci domenicani.

È naturale che a Venezia e nel Veneto il gotico si leghi a forme bizantine. La *Basilica del Santo* a Padova, con le sue cupole, il prospetto a capanna, la pianta analoga a quella di San Marco, è di un gotico ben singolare, e si può dire che mai da più difficile *contaminatio* sortirono effetti più felici. Le masse incastellate, le linee agili e descrittive, l'alternativa di logico e di capriccioso, i chiari e gli scuri ora larghi e profondi, ora esigui, dànno aspetto a quest'opera di giuoco fantastico, di estrosa fiaba mistica.

Ma il monumento che nell'Italia settentrionale realizza nella maniera più perfetta e palese i principî del gotico rimane il *Duomo* di Milano. Tempio amplissimo, a cinque navi, cui lavorarono maestranze italiane e straniere, creando, così all'interno come all'esterno, un insieme di grande imponenza e unità stilistica. La parte absidale è la più antica e dà luce al Tempio dalle finestre amplissime. È questa l'opera in Italia che meglio d'ogni altra, coll'alterno giuoco dei vuoti e dei pieni, la dovizia della decorazione plastica nel gusto del gotico fiorito, la snellezza degli archi rampanti, dà idea di spazio illimitato. Iniziato nel 1386 la sua fabbrica si protrasse molto a lungo, e vi lavorarono tra gli altri i maestri Campionesi (architetti e scultori provenienti da Campione, sul lago di Lugano). Il linearismo domina in maniera assoluta, dai piloni a fascio alle volte è tutto uno stirarsi di linee che s'alzano col moto e il fervore d'una preghiera.

Dalla Lombardia alle Puglie alla Sicilia il gotico si diffuse adattandosi di volta in volta alle condizioni dell'ambiente. E non solo come architettura religiosa ma anche civile. Basterà far cenno ai molti palazzi pubblici (o arenghi, o palazzi della ragione, ecc.): da quello bellissimo di Piacenza a quello di Bergamo, di Brescia, di Ancona, di Fano; dal *Palazzo ducale* di Venezia al *Palazzo Vecchio* di Firenze, opera insigne di Arnolfo di Cambio, al coloristico e lineare *Palazzo della Signoria* di Siena, cui accanto s'alza l'eccelsa *Torre del Mangia.* Molte volte, specie nell'Italia settentrionale, questi palazzi pubblici s'alzarono su una loggia, con finestre bifore e trifore, ed ebbero un immenso salone nel piano superiore. Molte volte, come nel *Palazzo Vecchio* di Firenze furono coronati da una galleria di guardia sorretta da beccatelli e ornata di merli.

Dei palazzi privati basterà che ricordiamo la *Ca' d'oro* a Venezia (1421) opera di Giovanni e Bartolomeo Bon; delle *Logge* quella *de' Lanzi,* d'un gotico contraddetto dall'ampio respiro delle arcate preannuncianti già il rinascimento; dei Castelli quello di Federico II, *Castel del Monte* presso Andria, a pianta ottagona, munito di torri ottagone, con nell'interno un cortile ottagono. Esso è a due piani, dei quali l'inferiore è sorretto da tozze

colonne (e i suoi ambienti esprimono una forza cupa e contenuta), il superiore è arioso, slanciato, goticamente ritmato.

Se per la Scultura si guarda a quella di Nicola Pisano si vede che specie di gotico fu quello fiorito in Toscana. Sotto al linearismo che fa delicate e decorativamente gentili le sculture francesi, qui si muove un senso maschio della forma che ci richiama all'antico. Nicola *de pisis* o Nicola d'Apulia: certo è che la fantasia dell'artista potè a Pisa orientarsi sul classico, come avrebbe potuto nel mezzogiorno d'Italia, ed è evidente che l'artista dovette aver guardato al sarcofago ch'è in camposanto con la storia di Fedra. Sua prima opera certa è il *Pulpito del Battistero* pisano, esagonale, decorato su cinque facce con la Natività, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al Tempio, la Crocifissione, il Giudizio finale; sorretto da colonne poggianti su belve stilofore, goticamente aperto in archi trilobati. I suoi rilievi sono alti, la composizione è serrata, gli atti lenti e solenni, il panneggiare ampio, le linee energicamente spezzate. Un senso di maestà scaturisce da queste forme caratterizzando fortemente la personalità dell'artista medievale animato da profondo spirito religioso. Elementi classici e gotici si fondono così in perfetta unità. Il *Pulpito del Duomo di Siena,* sua seconda opera, fatta in collaborazione col figlio Giovanni e con altri allievi, tra i quali Arnolfo fiorentino, è ancor più pregnante di scultura, l'ossatura architettonica scomparendo in esso sotto la folta ornamentazione figurata.

Quivi l'accento gotico appare inoltre più risentito, le forme sono meno intagliate, e si appoggiano ad effetti pittorici. Vi si conosce inoltre una tendenza al movimento in funzione di drammaticità, che prelude al gusto del figlio Giovanni. Stupenda opera di Nicola è inoltre la *Fontana di Perugia,* a due tazze sovrapposte di forma poligonale, ornate di figure allegoriche. Compiuta nel 1278 essa chiude l'attività di questo primo grande scultore italiano, la cui educazione tra il classico e il gotico non gli impedì di riuscire un artista interamente originale, di profondo, medievale sentimento.

Giovanni Pisano, suo figlio, è personalità di tale spiccato rilievo che non si saprebbe a quale delle contemporanee accostare. Non certo a quella di Arnolfo di Cambio, nato in Colle Val d'Elsa e morto nel 1302 a Firenze; autore della *Tomba del Cardinale di Braye* nel San Domenico di Orvieto; autore del goticissimo *Ciborio* della Basilica di San Paolo a Roma; della potente *Madonna in Trono* esistente nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze; della *Tomba di Bonifacio VIII* in Vaticano, e finalmente della statua di Carlo d'Angiò nel Palazzo dei Conservatori a Roma. Un virile scultore codesto, dalle forme fortemente squadrate, a piani larghi, a volumi netti e pieni, a linee energiche, a solchi profondi. Una ruvida energia si sprigiona dalle sue statue, un effetto potente di rilievo.

Ma Giovanni Pisano, dicevamo, è artista originalissimo. Ha lavorato a Siena (col padre), a Perugia, di nuovo a Siena alla facciata della Cattedrale, a Pistoia, a Pisa. Arte, la sua, tutta movimento drammatico, fondata sull'azione lirica della luce e della linea. Prima di far cenno ai suoi pulpiti ricordiamo alcune delle sue famose Madonne: quella della Cappella degli Scrovegni a Padova, quella della lunetta del portale del

Battistero Pisano, la *Madonna della Cintola* del Duomo di Prato. Suo capolavoro è però il *Pulpito* di S. Andrea a Pistoia. Si vede una scultura che si tiene all'essenziale, che non descrive, ma esalta il moto e le passioni dell'anima. In talune di queste scene scolpite l'artista perviene all'espressione drammatica più pura (vedi *Crocifissione*). La linea in Giovanni è già tutta funzionale, esprime sofferenza, dolore, concorre in maniera decisiva alla definizione di quel drammatico umano. Nessuna eleganza francese è dunque in questo goticismo. Che relazione si potrebbe stabilire tra il gotico del *Pulpito* di Pisa e i modelli oltremontani? La linea è quivi anche meno fluida che a Pistoia, le forme hanno uno scatto, una vitalità potenti. Nasce una idea di azioni necessarie, fatali, d'una realtà profondamente morale. Il *Pulpito* di Pisa ha pianta ottagonale, colonne alternate a statue, le quali, insieme con le basi animate delle colonne fanno più notevole la parte inferiore dell'opera. Ma ciò che, si può dire, è la nota dominante in questa scultura pisana, è il sentimento nuovo dello spazio che nelle composizioni ad alto rilievo si afferma. Le figure spiccano fortissimamente su un fondo d'ombra; la luce le modella, le anima, le muove, le organizza, per così dire, prospetticamente. Osservare il particolare della *Fuga in Egitto,* e com'esso ci dia il senso dello spazio, e quasi del paesaggio; come nel battito vivo della luce e nel profondarsi dell'ombra ogni suo elemento pigli un risalto vivissimo e faccia suggestivo e commosso il racconto.

Altri scultori gotici, in Toscana: Andrea Pisano, autore della Porta sud del Battistero fiorentino. In ventotto riquadri l'artista ci mostra come in lui lo spirito gotico si limiti agli elementi puramente esornativi, astratti, mentre italiani sono il suo modo netto, spiccato ed umano di sentire la forma, e la ritmicità pausata, chiara del comporre. Sul suo gusto ha certamente influito Giotto, col quale ebbe rapporti nei lavori del Campanile. Chi osservi le formelle da Andrea scolpite per decorare le facciate di quel grande monumento, nelle quali egli racconta l'*Origine dell'umanità* e celebra le *Arti meccaniche e liberali,* e rappresenta i *Pianeti,* le *Virtù* e i *Sacramenti,* vede, specie in talune, quelle forme sfaccettate, poliedriche, quel rigore di linee, quella forza di sentimento che furono di Giotto tipiche.

Andrea di Cione, detto l'Orcagna, autore del *Tabernacolo* di Orsammichele, dove si unisce, al gotico puro dell'impianto generale, un sentimento plastico che può, in certe parti, divenire anche risentito ed aspro.

Tino di Camaino, senese, autore del *Monumento di Arrigo VII coi suoi consiglieri* a Pisa, della *Tomba del Cardinale Petroni* a Siena, del *Monumento del Vescovo Orso,* a Firenze, della *Tomba della Regina Maria d'Ungheria,* a Napoli, ecc. Squadratore energico di blocchi marmorei, tutto scorci, piani e volumi. Può darsi il suo stile derivi da Arnolfo. Comunque egli rimane un importante scultore, anche se il suo mondo non si può dire altamente espressivo.

Lorenzo Maitani, cui devesi la facciata del *Duomo* di Orvieto. Ivi lo scultore ha rappresentato le *Storie della Genesi* e della *Redenzione,* la *Vita di Gesù* e il *Giudizio finale.* Sentimento pittorico dello spazio, gusto sicurissimo del ritmo, ricordi da Giovanni Pisano, dagli avorî francesi, fanno di questo scultore un artista complesso.

Fuori di Toscana non si vedranno in

questo periodo opere veramente significative. Nel mezzogiorno tutto ciò che deriva da Tino di Camaino; nel settentrione ciò che nasce dagli esempi di un altro toscano, Giovanni di Balduccio, pisano. Basterà che ricordiamo, dello stesso Balduccio, l'*Arca di S. Pietro Martire* in Sant'Eustorgio di Milano; la *Statua di Can Grande* di Bonino da Campione, oggi nel Museo di Verona e già sovrastante una di quelle *arche scaligere;* l'*Altare marmoreo* di Jacobello e Pier Paolo delle Masegne, veneziani, in San Francesco a Bologna; e, degli stessi, le *Statue dell'Iconostasi* della Basilica marciana a Venezia.

Il pittore più grande del Trecento, rinnovatore dello spirito della pittura, interprete e superatore, a un tempo, del gotico, fu Giotto.

Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo ed ora ha Giotto il grido
sì che la fama di colui oscura.

La terzina di Dante ci fa intendere l'universalità della sua fama. Cimabue, il grande romanico tutto moto e passione, è vinto da Giotto che la leggenda vuole da lui scoperto nell'atto di disegnare, fanciullo e pastore di greggi, una pecorella. A questa leggenda si connette il giudizio tradizionale attorno all'arte di Giotto e al suo sentimento della realtà naturale ed umana. Giotto « imitatore della natura ». In questa ipotetica disposizione gli antichi vollero vedere il carattere fondamentale dell'arte giottesca non solo, ma anche il suo valore di forza rinnovatrice. La critica moderna respinge, come si può intendere facilmente, questa interpretazione. Giotto è tutt'altro che un imitatore della natura. E che cosa è, poi, che cosa vale più il concetto dell'arte-imitazione della natura?

Basterebbe guardare soltanto al rapporto di misura tra le figure e l'ambiente, tra i personaggi del dramma sacro e le architetture, le piante, le montagne, per accorgersi che Giotto fu tutt'altro che imitatore della natura. Ma, come questo concetto va dalla critica moderna respinto come errato, è necessario che noi ci studiamo di scoprire le ragioni dalle quali esso può esser nato. Perchè, in altri termini, a Giotto si potè applicare per così lungo tempo? Perchè i contemporanei subito videro in Giotto l'interprete del mondo naturale? Che cosa è questa naturalezza, questo realismo di Giotto? Oggi nessuno più degli storici dell'arte chiamerebbe Giotto imitatore della natura: ma pittore dotato d'alto senso drammatico, e cioè di profonda e svolta umanità sì, Giotto viene pur sempre chiamato. È forse in questo senso vivo dell'azione in rapporto al moto degli affetti; è in questo libero comporre le scene, in quest'aggrupparsi e disporsi dei personaggi fuori d'ogni convenzione, in questo loro gestire, e interrogarsi, e guardarsi e parlare e lamentarsi e morire nella forma più chiara semplice ed espressiva ciò che gli antichi dissero il realismo di Giotto? Al di sopra degli astratti valori figurativi, anzi ad essi immedesimata, vive dunque l'umanità, il sentimento religioso di Giotto. Inoltre riconoscono gli storici che le sue figure sono tutte plasticità, volume. E non sono questi due valori figurativi della massima importanza per l'affermarsi di quel concetto di imitazione? Le figure di Giotto parvero, a confronto di quelle dei pittori precedenti, concrete, tangibili; parvero occupare uno spazio percorribile, uno spazio vero. Non penseremo che Giotto fu pittore realistico al

modo moderno, caravaggesco o courbettiano. Ma in un certo senso, e nell'ordine delle pitture del suo tempo, questa di Giotto è arte tutta concretezza, verità di immagini e di sentimenti, piena di logica, e di approfondimenti psicologici e morali. Di qui la sua novità e la sua grandezza, che la fecero subito popolare. Giotto dipinse un mondo di cose che si toccano, che hanno il loro peso, la loro consistenza terrena. Per questo verso egli si accosta agli ideali del mondo classico (trasse a Roma dal Cavallini questo gusto di plasticità) e prepara il Rinascimento. Ingenua, e d'una semplificazione che diremmo, per convenzione, da primitivo, è la costruzione ch'egli fa della natura; ma intanto le sue architetture hanno sempre una giusta prospettiva e si potrebbero ridurre a precise planimetrie. I suoi personaggi parlano tra loro, s'interrogano con lo sguardo (vedi i due frati nell'affresco assisano dell'assetato) aprono la bocca al lamento, gestiscono come se pensassero e sentissero. Ecco il realismo di Giotto. Negargli queste virtù significa impoverirlo. Ciò non toglie che questo mondo abbia in sè qualche cosa di astratto, una concisione che fa simbolica quella realtà, un'architettura che la solleva al disopra dell'episodio e del contingente e la fa invece monumentale, solenne, sacra. Si pensi alla *Fuga in Egitto*, all'*Annuncio a Sant'Anna* (dov'è quella figura d'ancella che fila e sta in ascolto) al *Sogno di Gioachino*, al *Compianto sul Cristo morto*, degli affreschi di Padova; si pensi alla *Predica di S. Francesco agli uccelli*, al *Miracolo della fonte*, alla *Morte del Signore da Celano* tra gli affreschi di Assisi.

Nel 1300 Giotto è a Roma. Egli era nato probabilmente a Firenze nel 1266; aveva iniziato le pitture della Chiesa superiore di Assisi — ventotto riquadri con le storie di San Francesco — nel 1297. L'opera di Assisi non è tutta di sua mano. Viceversa quella di Padova, iniziata con probabilità nel 1303, è da attribuirglisi per intera. Nella Cappella padovana, detta degli Scrovegni o dell'Arena, il pittore dipinse un grande *Giudizio finale;* e poi le *Storie di Maria e del Redentore,* le allegorie dei vizî e delle virtù; e, sulla volta, in grandi medaglioni, *Cristo benedicente,* la *Vergine* e i *Profeti*. Questo ciclo pittorico di Padova è il capolavoro di Giotto. Ivi al risalto dei volumi si unisce in maniera bellissima l'accordo sapiente dei toni. I verdi, i morelloni, i gialli d'ocra, i bianchi lattei, gli azzurri profondi fanno un'armonia delle più gaie e solenni.

Tornato a Firenze, Giotto affresca in Santa Croce le Cappelle Bardi e Peruzzi. Nella prima sono rappresentate *Storie di San Francesco;* nell'altra *Storie del Battista* e di *S. Giovanni Evangelista*. Queste pitture, malamente restaurate, denunciano un sempre più largo possesso dello spazio, nello stesso tempo che mostrano un sentimento decorativo che farebbe pensare a influssi senesi (vedi il *Banchetto d'Erode*). Estraneo così al gusto bizantino come a quello Gotico, Giotto è il geniale assertore d'una realtà che nelle forme volumetriche, tutte linee e chiaroscuro, si afferma come fatto essenzialmente umano, cui tutto il resto si subordina. Tutto in queste composizioni giottesche partecipa con la sua metrica e il suo ritmo (si guardi la montagna della *Fuga in Egitto*, la pendice del Calvario nel *Compianto di Cristo*) agli eroici e drammatici avvenimenti della vita umana. Così salda è la struttura spaziale armonica che le immagini sembrano impietrite, eternate nei loro sentimenti e gesti:

ciascuna si direbbe divenga prototipo della passione che vuole esprimere, mentre partecipa della attività comune, rientra nell'architettura del racconto, in un sistema di equilibri e di valori spaziali che quel racconto fanno di estrema concisione e chiarezza, tutto note essenziali.

Linea e volume Giotto; linea e colori Simone Martini senese.

Il quale prese dal gotico, ma al gotico e alla Francia restituì, quando ad Avignone, dove si recò a dipingere nel Palazzo papale, fondò una scuola pittorica che diffuse il suo stile. Natura musicale, delicata, diede alla linea una fluidità, una dolcezza che le immagini fanno estremamente poetiche e gentili. La tavola dell'*Annunciazione* della Galleria degli Uffizi è forse l'opera sua più significativa, risplendente di oro, d'un ritmo curvilineo impareggiabile. Pittore veramente degno d'eseguire, come fece, il ritratto di Madonna Laura, ritratto ch'è andato perduto ma che si ebbe l'alto elogio del Petrarca. Famosa la sua *Maestà* del Palazzo pubblico di Siena, vera scena di Paradiso per la delicatezza dei colori e l'estasi nella quale pare immersa ogni figura; famosissimo il suo *Guidoriccio da Fogliano,* esaltazione dell'eroe sul fondo del paese da lui conquistato, personificazione fiabesca in una luce astratta di incantesimi. A Napoli Simone dipinse nel 1317 una tavola rappresentante *S. Ludovico che incorona il fratello Carlo d'Angiò,* attualmente in quel Museo. Ad Assisi, nella chiesa inferiore, affrescò *Storie di S. Martino,* nelle quali si vede come l'artista non riesca a sfuggire, lui così elegante, prezioso, melodico e gotico, all'influenza di Giotto, e si avventuri in una ricerca di plasticità che non giova del tutto al suo sentimento pittorico.

Altri pittori importanti a Siena furono i Lorenzetti, Pietro ed Ambrogio. In essi la linea, retaggio gotico, piglia altro aspetto, non è più condotta a produrre effetti decorativi, ritmi musicali, ma a rilevare e caratterizzare le forme. Racchiuse da questa linea, vivide di colore, secondo la tradizione senese, le immagini di Pietro ed Ambrogio Lorenzetti esprimono una umanità raffinata e profonda, intensamente patetica. Di Pietro è da ricordare il *Polittico* della Pieve di Arezzo (1320), e le scene della chiesa inferiore di Assisi con la *Storia di Gesù,* in talune delle quali vibra un vivo sentimento drammatico sostenuto principalmente dal ritmo compositivo delle linee.

Ancora più grandiosa è la visione di Ambrogio. Anche su lui è da notarsi l'influsso di Giovanni Pisano. Si è pensato anche a Giotto (*Madonna col bambino,* a Vico l'Abate presso Firenze), ma la plasticità che il Fiorentino otteneva col chiaroscuro è qui pur sempre derivata dalla gradazione del colore e dalla funzionalità della linea. Celeberrima la sua *Madonna del latte* nel Seminario di Siena, intensa di vita psicologica e stupenda di armonia lineare; egualmente famosa l'estatica *Santa Dorotea* del Polittico a lei intitolato della Pinacoteca di Siena, rappresentata in atto e veste di Flora offerente alla Vergine. Dei suoi numerosi affreschi, rovinati la maggior parte, il più importante è quello del Palazzo pubblico senese, *L'allegoria del buon Governo,* e l'altro degli *Effetti del buon governo in città e in campagna,* dov'è un gusto del paesaggio che rimarrà caratteristico della scuola senese.

Siamo quasi a mezzo il Trecento. Giotto aveva creato una scuola che nelle personalità di un Taddeo Gaddi, di un Bernardino Daddi sentì anche il fa-

scino dell'arte senese. Maso di Banco ebbe testa più quadra (*Miracolo di S. Silvestro* nella Basilica di S. Croce a Firenze) e seppe rendere con maestria un suo acuto sentimento dello spazio.

Altri pittori, sempre avanzando nel secolo, che in Toscana e fuori ebbero qualche merito e nome, furono l'Anonimo del *Trionfo della Morte* nel Camposanto di Pisa; Andrea Orcagna, Nardo di Cione, seneseggiante, Andrea da Firenze che affrescò il *Cappellone degli Spagnoli* in S. Maria Novella, Altichiero ed Avanzo padovani, che mostrarono, nelle pitture eseguite nella Chiesa del Santo, come avessero inteso la lezione di Giotto.

IL RINASCIMENTO

S'intende che i principî informatori di un movimento grandioso come fu quello che piglia il nome di Rinascimento e che nutrono di sè la letteratura, le scienze, la filosofia e insomma tutta quanta la cultura, sono i medesimi che rinnovano le tre arti cosiddette del disegno, pittura, scultura e architettura. Un nuovo concetto dell'uomo, una religiosità nuova nella quale lo stato di mistica dedizione si accompagna a una fiducia nelle virtù della vita individuale e dello spirito, una riscoperta della cultura, dell'arte e della civiltà degli antichi crearono a quelle arti forme nuove. Si chiamerà classicismo, si chiamerà naturalismo, si chiamerà sentimento dello spazio, amore di prospettiva: questo Rinascimento fu grandioso moto e originale dello spirito italiano, e gli uomini che lo rappresentano furono tra i più geniali che mai siano esistiti. Brunelleschi, l'Alberti, Donatello, Masaccio, Piero della Francesca, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Giorgione, Mantegna, Tiziano, Bramante, Palladio, Signorelli e tanti altri; e quelli che vennero poi ma da questi derivano: ecco ciò che direbbesi una vera *genealogia deorum.* Già in Giotto si ammirava l'acquisto d'una coscienza di sè, e quell'esigenza di dominio spaziale ch'è niente altro d'un sentimento più umano del mondo. La realtà della natura è una realtà da conoscere e da amare, da percorrere, da scrutare. Gli uomini dentro vi si muovono liberamente, vi vivono una vita soggetta sì a Dio, ma eroica; i loro corpi hanno un peso, un volume, una forma, una proporzione; e così le piante, gli animali, le rocce. Nasce una dinamica della realtà, una forza delle passioni, un amore di bellezza, di armonia, di equilibrio.

L'arte antica insegna per l'appunto a sentire la dignità dell'umano, la bellezza divina della vita fisica, suggerisce idee di equilibrio tra il terreno e il celeste. Firenze è la culla di questo movimento, in quanto vi nascono, vi si affermano proprio nel sorgere del secolo, con opere che segnano un totale distacco dalla spiritualità medievale, uomini di eccelso ingegno quali un Brunellesco, un Donatello, un Masaccio.

Che cosa è l'architettura nuova d'un Brunelleschi? Che cosa rappresentano opere come la *Chiesa e la Sagrestia di S. Lorenzo,* il *Loggiato degli Innocenti,* la *Cappella de' Pazzi,* la *Chiesa di S. Spirito,* il *Palazzo Pitti,* la *Cupola di S. Maria del Fiore?* Una nuova metrica, un nuovo sentimento di equilibrio, un nuovo sentimento dello spazio. Applicare razionalmente all'architettura i principî della prospettiva era scienza perduta al tempo del Brunelleschi. Questa scienza era degli antichi, ed egli, recatosi a Roma, si diede a studiarli amorosamente. Si vuole ch'egli sia stato il primo a « misurare »

gli edifici classici per trarne le leggi della nuova armonia. E questa fu in una leggerezza d'impianto, in una chiarezza e dosatura di spazî, dove tuttavia i vuoti prevalgono sui pieni, nella scattante elasticità degli archi a tutto sesto, nella definizione ed eleganza di modanature, capitelli, cornici.

Ancora nella gran cupola del Duomo l'educazione gotica si fa sentire. Il metodo costruttivo come d'una gran volta rafforzata da costoloni; la visibilità all'esterno di questi costoloni, lo slancio verso l'alto delle linee son ancora parte dell'esperienza gotica. E tuttavia la massa enorme gravitante sul tamburo limita e crea lo spazio, ci dà il senso di una nuova idea di grandezza e di forza, esprime una coscienza religiosa che non rinnega la virtù umana. Così nella *Cappella dei Pazzi* il giuoco stupendo delle curve, dei cerchi e dei semicerchi, in funzione strutturale e decorativa, il loro accordo e reciproco richiamo; e insieme con quel giuoco l'evidenza delle linee, il nuovo gusto dell'ornato ci mostrano un'architettura fondata su un amore di bellezza destinato a divenire fine a sè stesso, a sublimarsi in una ricerca disinteressata di *forma*. L'equilibrio delle orizzontali e delle verticali, dei motivi chiaroscurali (*Chiesa di S. Spirito*), delle rette e delle curve, dei vuoti e dei pieni; un effetto di staticità, di riposata calma, derivante anche dall'alternato uso dei bianchi e dei grigi; la parsimonia dell'ornato che diviene ricerca di valore, di originale bellezza: tali i valori formali del Brunelleschi.

Il quale, com'è facile immaginare esercitò una larga influenza sugli architetti del suo tempo, che divulgarono poi per l'Italia, da Napoli a Milano, il suo gusto. Giuliano e Benedetto da Maiano, autori l'uno della *Porta Capuana* a Napoli, l'altro del *Portico di S. Maria delle Grazie* ad Arezzo e del superbo *Palazzo Strozzi* a Firenze; Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi, cui si devono, tra l'altro, il *Palazzo Medici,* poi *Riccardi* a Firenze, il *Cortile di Palazzo Vecchio,* la *Cappella Portinari,* in S. Eustorgio a Milano; Simone del Pollaiolo detto il Cronaca, che nel *Cortile di Palazzo Strozzi* annuncia il cinquecento; Giuliano Giamberti detto da S. Gallo, autore della *Chiesa di S. Maria delle Carceri* in Prato, della *Sagrestia di S. Spirito* in Firenze, geniale nella ripresa di modelli brunelleschiani; Antonio da Sangallo il vecchio, Baccio d'Agnolo Baglioni, Ventura Vitoni ed altri minori sono da considerarsi architetti che le scoperte del Brunelleschi diffondono e confermano in opere che basteranno a dare fisionomia al secolo.

Ma accanto al Brunelleschi, che non fu teorico, opera in questo tempo (1404-1472), un architetto umanista dalla personalità potente, dall'intelligenza sottile, dall'educazione rigorosamente classica: Leon Battista Alberti. Trattatista (*Il libro della pittura,* il *De re aedificatoria*), ebbe una coscienza profonda di ciò che aveva da essere quel rifarsi all'antico, il quale non doveva mai esser copiato ma soltanto considerato fonte di ammaestramenti e di ispirazione. Il Brunelleschi si risolvette in un gusto prevalentemente lineare; l'Alberti sentì invece il valore della massa, che volle sempre ordinata in composizioni rigorosamente prospettiche. Il suo gusto si appagava tutto nell'esercizio del disegno; tanto ch'egli l'esecuzione delle opere affidava sovente ad altre mani. Il senso delle proporzioni, del ritmo spaziale, della decorazione classica, della composizione è in lui veramente eccezionale. Opere come il *Palazzo Ruc-*

cellai di Firenze, dove ogni membro è parte necessaria dell'armonia, finestre, cornici, lesene, bugne, zoccolo; o come il *Tempio Malatestiano* di Rimini, dalla facciata arieggiante a gli archi trionfali, dai fianchi aperti in profonde solenni arcate; o come il *Tempietto del S. Sepolcro* nella Cappella Rucellai, o come la *Facciata di S. Maria Novella,* o come il *S. Andrea* di Mantova, solennissima costruzione, dall'interno così ampio e maestoso, e d'uno schema così rivoluzionario che si direbbe anticipi il Barocco: opere come codeste fanno l'Alberti degno di immortal fama. Per lui l'architettura fu musica, ordine di parti, evocazione d'una realtà spirituale eroica. Ebbe logicamente anch'egli dei seguaci, assai liberi invero, quale Bernardo Rossellino che nel *Palazzo Piccolomini* di Pienza tenne presente il *Palazzo Rucellai;* Agostino di Duccio che nell'*Oratorio di S. Bernardino* e nella *Porta S. Pietro* di Perugia sovrappose agli schemi albertiani una sua ricca, preziosa decorazione scultorea, plastica e lineare; Luciano Laurana, di tutti il più libero, il terzo per valore, dopo l'Alberti e il Brunelleschi, degli architetti italiani del Quattrocento, autore della *Facciata di Castelnuovo* a Napoli; del *Cortile di S. Giorgio* nel Castello di Mantova; del *Palazzo ducale d'Urbino,* l'opera sua massima, iniziata nel 1467 su un preesistente edificio gotico, e la cui facciata a torri stringenti logge sovrapposte, è un esempio magnifico di armonia di pieni e di vuoti, e il cui Cortile ci mostra che cosa possano rendere i mezzi della pura e scarna architettura.

Il senese Francesco di Giorgio Martini (1432-1502) piglia qualche cosa al Laurana, ma risente a un tempo del linearismo brunelleschiano. Da ricordarsi la *Chiesa di S. Bernardino* ad Urbino, la *Chiesa di S. Maria delle Grazie* al Calcinaio presso Cortona, il *Cortile del Palazzo ducale* di Gubbio. Senese com'era teneva anche conto del colore. Influì nella città natale sul Cozzarelli; a Roma sull'autore del *Palazzo della Cancelleria.*

Il Rinascimento toscano impostato con tanta chiarezza dall'opera del Brunelleschi e dell'Alberti non ebbe gran seguito nel mezzogiorno d'Italia. Dove, se mai, nascono opere di gusto ibrido, come la *Chiesa di S. Maria di Collemaggio* all'Aquila, la « *guglia* » della Cattedrale di Soleto, il *Portico meridionale della Cattedrale* di Palermo, la *Chiesa di S. Maria della Catena* sempre a Palermo, ecc. Ai principî rinascimentali si oppone di luogo in luogo il gotico fiorito, il gusto moresco, bizantino, arabo, normanno, catalano, gusto prevalentemente coloristico e fantasioso.

Così nel settentrione il gotico fiorito che tanti bei frutti aveva dato, si oppose a lungo al trionfo della strutturalità rinascimentale. Ma Ferrara sta a parte. Ivi Biagio Rossetti col *Palazzo dei Diamanti* (e cioè rivestito di bugne sfaccettate a diamanti) si mostra tutto preso del gusto toscano. A Venezia, solo alla fine del secolo con Antonio Rizzo si reagisce agli splendori del gotico fiorito da cui erano nati la *Ca' d'oro* e il *Palazzo ducale.*

L'*Arco Foscari* in Palazzo ducale rappresenta una felice contaminazione del vecchio col nuovo. Nicchie classiche, archi a tutto sesto vengono sposati a guglie, pinnacoli, ornati di pretto gusto gotico. Anche Pietro Lombardi rimane, insieme con i figli Tullio ed Antonio, nella *Chiesa dei Miracoli,* in questo gusto di transizione pittoresco e squisitamente veneziano. Solo il bergamasco Mauro Coducci seppe far prevalere sul gusto ornamentistico e coloristico dei veneziani l'a-

more dello spazio e dell'ordine prospettico proprî del rinascimento e dello stile albertiano. Si ricordi la facciata della *Chiesa di S. Zaccaria,* tutta organico rapporto di piani e di volumi, di chiari e di scuri. Le *Procuratie vecchie,* la *Torre dell'orologio,* il *Palazzo Corner-Spinelli,* il *Palazzo Vendramin-Calergi* (ultimato dopo la sua morte) sono le sue opere più significative.

In Lombardia l'architetto maggiore di questo primo periodo è il Filarete (Antonio Averulino), cui si devono l'*Ospedale Maggiore* di Milano, nel quale è da notare come si mescoli al gusto classico delle strutture un amore ancor tutto gotico di decorazione. In Lombardia rivive una tradizione architettonica tutta libertà di schemi, tutta estro immaginativo e invenzione decorativa. Non fa quindi meraviglia che il bergamasco S. Antonio Amadeo, massimo esponente dell'architettura lombarda del 400, di quella sulla quale non ancora agisce il Bramante, si mostri così ardito, complesso, e sappia, col suo geniale spirito, fondere i più disparati elementi. La *Cappella Colleoni* a Bergamo, tutta a intagli, trafori e tarsie; la *Facciata della Certosa* di Pavia (il portale è di Benedetto Briosco) dove alla orizzontalità rinascimentale si sovrappone la più ricca decorazione di gusto lombardo, ci mostrano una situazione non ancora pienamente svolta, il persistere della tradizione locale.

Singolare in questa seconda metà del secolo la posizione di un Bramantino (Bartolomeo Suardi), il quale nella *Cappella Trivulzio* (Milano, Chiesa di S. Nazzaro) ci dà un'opera unica nella sua armonica semplicità d'impianto, ove ogni elemento ornamentale viene escluso; opera d'austera bellezza, e d'un ritmo plastico esemplari.

Ma il quattrocento lombardo si chiude con la lezione di Bramante. Nato nel 1444 a Monte Asdrualdo presso Urbino aveva dal Laurana appreso ad amare le forme ampie, spaziose. Chi ricordi il prospetto del *Palazzo ducale* in quella città non può a meno di rilevare la grandiosa compenetrazione di linee curve orizzontali e verticali che si risolve in un potente accordo di vuoti e di pieni, di chiari e di scuri, in una solenne armonia spaziale. Il Bramante è architetto dotato al massimo del sentimento dei volumi nello spazio. A Milano tuttavia non mancò di assimilare taluni elementi del gusto locale: e precisamente una certa ricchezza dell'ornato e uno studio dell'effetto coloristico. Ma la *Chiesa di S. Maria presso S. Satiro* dalle ampie volte a botte; la *Sacrestia* annessa dai forti pilastri classicamente decorati a rilievo; il *Portico della Canonica di S. Ambrogio* dove tuttavia il rosso del mattone si lega al grigio della pietra; e, sopratutto, l'*Abside e la Crociera di S. Maria delle Grazie,* dove al perdurante, in funzione decorativa, gusto lineare e pittorico, si accompagna un sentimento non ancora veduto dei volumi incastrati l'uno nell'altro, enunciati da un complesso armonico di alternate rette e curve: queste architetture bramantesche lombarde annunciano e dichiarano la personalità dell'artista, quella che creerà a Roma la *Pianta di S. Pietro* e le altre opere della piena maturità. L'arco trionfale della facciata del *Duomo* di Abbiategrasso porta in Lombardia per opera del Bramante, le verità riscoperte del mondo classico.

Il più grande scultore del secolo fu Donatello. Anche la scultura nuova, sicchè, nasce nel 400 a Firenze. Scultori di transizione, dal gotico fiorito al Rina-

scimento, possono considerarsi un Nanni di Banchi, un Nanni di Bartolo, il quale ultimo pure risente dello spirito donatelliano. L'innovatore, quello nell'opera del quale si presentano nel loro pieno svolgimento i problemi del nuovo gusto, e la nuova cultura artistica e il nuovo sentimento della vita si affermano nella maniera più geniale, è Donato di Betto Bardi, detto Donatello, vissuto tra il 1386 e il 1466, aiuto del Ghiberti nella porta del Battistero, compagno in gioventù del Brunelleschi nelle ricerche archeologiche a Roma. In Donatello hai il sentimento classico e drammatico della realtà; una realtà voluminosa e prospettica, nella quale si svolge fino a risolversi in effetti pittorici, quel sentimento dello spazio che fu la scoperta più grande di questi artisti del '400. Nel *San Giorgio* per Orsammichele è già scomparso dalla plastica donatelliana ogni traccia di gotico. Una rivissuta classicità di forma, una virtù di moto, una morale energia palpitano in quel marmo. Il movimento è per Donatello il mezzo di espressione drammatica. Non solo: ma il movimento accordato al violento effetto di luce e d'ombra.

Il S. Giorgio è ancora, nella sua calcolatissima rattenuta dinamica, nel suo chiaroscuro sfumato, improntato a gusto classico. Ma si veda nei due profeti del Campanile di Giotto il rompersi vivo dei piani, lo sfaldarsi della forma quali violenti, patetici effetti di luce e d'ombra producono. Il gusto di Donatello oscillerà sempre fra questi due momenti. *L'annunciazione* in S. Croce è ancora nel gusto più corrente del '400, quello che predilige forme aggraziate e serene. Ma i due profeti del Campanile esprimono un romantico, violento stato d'animo che è una novità di questo genio.

Tra il 1430 e il 1440 Donatello sviluppa tutti i suoi motivi. Lavora a Firenze, a Napoli, a Siena. Ivi il rilievo del *Banchetto d'Erode*, ci mostra nel graduarsi del chiaroscuro l'accorgimento prospettico dell'artista che crea alle sue immagini un ambiente di fugata architettura. Volume spazio e luce dànno, così accordati, drammaticità intensa alla scena.

Il *Pulpito* del Duomo di Prato, la *Cantoria* di S. Maria del Fiore, il *David* del Museo Nazionale sono opere di questo periodo. Nel 1443 Donatello è a Padova e porta nel Veneto lo spirito del Rinascimento. Un altro decennio si apre all'attività dell'artista ormai maturo. La *Statua equestre del Gattamelata*, di chiara impronta classica, di equilibrato movimento, è un ritorno dell'appassionato scultore ad espressioni di serena staticità. La forma vi è compatta, ampia, modulata con una energia contenuta. Si sente l'ispirazione dal Marco Aurelio. Nelle sculture dell'Altare del Santo Donatello invece ci parla un linguaggio diverso. Già l'immagine della *Madonna*, composta ieraticamente in assoluta frontalità, ci dà con quel fitto frangersi di piani un effetto luministico dei più rari. Che diremo dei bassorilievi con i *Miracoli del Santo*? Ivi lo scultore applica genialmente quel principio dello « stiacciato » consistente nell'agguagliare tutte le parti in rilievo al piano di fondo, quasi per ottenere una illusione pittorica. A differenza di ciò che aveva fatto nelle *Porte* della sacrestia di S. Lorenzo, quivi Donatello rende vivi questi piani di fondo mediante la descrizione prospettica. Si ottiene che, mescolandosi questa invenzione prospettica alle luci rotte, mobili del rilievo, l'effetto di spazio irreale, illuminato, è bellissimo ed immediato. Una folla di

personaggi appare in questi rilievi mossa dalle passioni, vivamente atteggiata. Si ricordino quelli con *Una madre salvata dalla parola del neonato, Un asino che si inginocchia davanti al Santo, Il santo riattacca il piede a un giovane, Il santo ritrova il cuore dell'avaro nel tesoro dell'avaro stesso.*

Ritornato nel 1453 a Firenze, Donatello, aiutato da scolari, vi comincia i due *Pergami* di S. Lorenzo. Nella scena stupenda della *Deposizione* lo scultore porta il suo luminismo plastico a risultati mai prima nè dopo raggiunti. L'affollamento, il ripetersi e il variare dei gesti, il senso di spazio infinito, il battito serrato delle luci, le cadenze, i ritmi ripetuti, l'irruenza di certi atti e gridi, creano un « mistero doloroso » che non ha paragone nell'arte della scultura. Nulla rimane di gotico nell'opera di questo geniale scultore che linee, piani, luci, ombre, movimento, spazio usa con uno spirito umano e drammatico assolutamente originale e moderno. Come il Brunelleschi, come Masaccio, inaugura in Italia una nuova religiosità, afferma un'idea del mondo e della natura che dovrà in seguito colpire l'immaginazione dello stesso Michelangelo. Nulla di esornativo è nella sua opera (ricordiamo la sua tarda *Giuditta che uccide Oloferne,* composizione delle più difficili) : bensì una energia vitale, un senso umano della vita, e talvolta, come nella *Deposizione,* uno stupore di sogno. Con Donatello comincia pure quella ricerca di verità, quel gusto di espressione e di carattere, quella ritrattistica ch'è una delle forze del rinascimento. Non per nulla il popolo fiorentino chiamerà « lo Zuccone » uno dei profeti del Campanile. Niente bellezza convenzionale, ma realistica, palpitante vita, che ancora nell'800 colpirà la fantasia di un Rodin.

Il secolo a Firenze s'aprì col concorso per la *Porta Nord* del Battistero, concorso cui parteciparono, col Ghiberti, vincitore, il Brunelleschi e il senese Jacopo della Quercia.

Potente scultore quest'ultimo, che operò a Siena, a Lucca, a Bologna. Vissuto fra il 1374 e il 1438, la sua educazione non ci è possibile racchiuderla in contorni precisi. Classico e gotico a un tempo egli ci si rivela nella *Tomba di Ilaria del Carretto* nel S. Martino di Lucca. Era la naturale, virile, austera energia del sentimento che imprimeva — come si vede nelle figure della *Fonte Gaia* di Siena — alla linea gotica uno scatto, una elasticità così vitali. Ma nei rilievi del *Portale* di S. Petronio a Bologna, Jacopo ci dà la piena misura di sè. Le sue *Scene della Genesi* sono d'una essenzialità, d'una potenza plastica, d'una biblica primordialità che ci fanno pensare al Michelangelo della Sistina. Jacopo non suggerisce idea di spazio. Il rilievo leggerissimo sembra tuttavia potente, per quel gusto riassuntivo dei volumi dilatati dalla luce che crea forme di accento eroico.

Il Ghiberti invece, il quale nella prima porta del Battistero, a Firenze, ispirata ancora nello schema ad Andrea Pisano, s'era tenuto in un gusto plastico e compositivo di sapore gotico, il Ghiberti nella *Porta Est* (detta del Paradiso) crea una spazialità tutta pittorica. Le sue *Storie del Vecchio Testamento* sono completamente immerse nell'atmosfera, vivono in una lontananza come di scena. Sono dieci « quadri » racchiusi in preziose vivissime cornici modellate a frutti, fiori, figure, animali; quadri nei quali lo scultore che gradua i piani, affolla la com-

posizione, tira illusionistiche prospettive, attinge una sua favolosa realtà.

Dopo Donatello a Firenze la scultura piglia un movimento da cui scaturiscono artisti geniali, di minore o maggior forza, ma ognuno dei quali ha un suo vivo carattere.

Trasse motivi di grazia da Donatello, il quale fu davvero ricchissimo di motivi morali, Bernardo Rossellino, autore del bel *Monumento a Leonardo Bruni* in Santa Croce, prototipo dei monumenti funerarî fiorentini del '400; d'un gusto albertiano dove la scultura mette note di dolce riposo, e l'accento è forse meglio ghibertiano che donatelliano.

Desiderio da Settignano, scultore delicatissimo, tutto vibrazione di luci sui piani morbidi, vagamente declinati, si oppone per questo a Donatello. Elegante, fiorito, di bello equilibrio tra motivo architettonico e scultura il suo *Monumento a Carlo Marsuppini,* sempre in Santa Croce. Dei suoi ritratti di fanciulli e di donne memorabile il *Busto di giovane signora* del Museo Nazionale fiorentino, d'uno sfumato sensibilissimo che crea la gentilezza raffinatamente psicologica dell'immagine.

Agostino di Duccio, il quale lavorò a Modena, a Venezia, a Bologna, a Rimini, non si può dire che intese bene l'insegnamento di Donatello. Egli tiene più dalla parte del Ghiberti, e rimane nella fluidità elegante del suo linearismo (evidente nell'opera sua più famosa, la *Madonna col bambino* del Museo dell'Opera del Duomo a Firenze), ancora impregnato di spirito gotico.

Mino da Fiesole, autore del *Sepolcro del vescovo Salutati* nel Duomo di Fiesole, e d'altri più complessi a Roma, dove introdusse, coi suoi modi nei quali è da scorgere un superamento del gusto di Desiderio, nel senso ch'egli appare più solido nella costruzione dei piani, introdusse il gusto plastico fiorentino. Dei suoi ritratti è da ricordare quello di *Rinaldo della Luna* nel Museo Nazionale di Firenze.

Antonio Rossellino, anch'egli scultore aggraziato, collaborò con Mino nel *Pulpito* del Duomo di Prato. Tra il Ghiberti e Donatello egli diede, nelle sue composizioni, predominio alla parte plastica su quella architettonica, come si può vedere nel *Monumento del Cardinale di Portogallo* nella Chiesa di S. Miniato a Firenze.

Benedetto da Maiano, autore del *Pulpito* di S. Croce, vi si mostra ancora sospeso tra il gotico e il Brunelleschi per ciò che riguarda l'impianto architettonico, e oscillante tra il Ghiberti e Donatello per ciò che è la scultura, consistente in bassorilievi rappresentanti *Storie della vita di S. Francesco.*

Un posto a sè, nella scultura fiorentina del quattrocento tengono i Della Robbia, Luca, Giovanni ed Andrea. Grandi ceramisti, autori di Madonne, di tondi a festoni di frutta e fiori, di splendide invetriature bianche e azzurre. La *Cantoria* di Luca, collocata di fronte a quella di Donatello nel Museo dell'Opera del Duomo, ci mostra nella staticità dei suoi ritmi, l'opposizione di questa plastica ai canoni donatelliani.

Una melodiosa serenità si sprigiona dall'arte di questo scultore. Delle sue opere ricorderemo soltanto le cinque formelle per il Campanile di Giotto con le *Arti liberali;* la *Tomba del cardinale Federichi in S. Trinita,* la *Porta* bronzea di S. Maria del Fiore, la *Madonna delle rose,* di molle grazia nella dolcezza degli atti, dei piani e dell'espressione psi-

cologica; la *Madonna di via dell'Agnolo.*

Minore di lui il nipote Andrea, più artigiano, possiamo dire che artista, sebbene in talune opere, e tra queste nell'*Incontro di S. Francesco e Domenico* sotto la Loggia di S. Paolo a Firenze, riveli doti di sentimento originali. Il medesimo che di Andrea si può dire di Giovanni, suo figlio, che sentì l'influenza del Verrocchio.

Chi portò il linearismo fiorentino a una intensità d'espressione lirica non ancora veduta nella scultura, quel linearismo mutatosi da ritmico, ornamentale ch'era stato, secondo il gusto gotico, in prospettico, dinamico, energetico, fu lo scultore Antonio Pollaiolo (1429-1498).

Lo spezzarsi di questa linea, e il suo fitto inserirsi tra i piani, crea in opere come la Tomba di Sisto IV nel Museo Petriano a Roma, originale invenzione a sarcofago curvilineo sovrastato dalla figura distesa del papa; nei rilievi di questo stesso monumento con le *Virtù* e le *Arti liberali,* d'una tornitura di membra resa ancor più viva dal minuto, sottile, frangersi della luce sulle vesti; nei bronzetti come quello di *Ercole ed Anteo* del Museo Nazionale fiorentino, uno stile personalissimo. Questo disegnar risentito, ch'è un carattere dell'arte fiorentina del Quattrocento; questo disegnare incisivo, scoperto, pieno di tensione, lo vedi anche nel *Busto di ignoto* del Museo Nazionale di Firenze, enigmatica figura, di sigillata, etrusca vitalità.

Passerà questa tensione, questa crudezza di linea scattante, ma temperata, accordata al giuoco dei piani meno interrotti, all'arte di Andrea di Cione, detto il Verrocchio.

Il Verrocchio (1435-1488) è scultore insigne, che risolve in accento assolutamente personale i modi di un Ghiberti, di un Donatello e di un Desiderio. Osservare nel suo capolavoro, il secondo monumento equestre del Rinascimento dopo il *Gattamelata,* osservare nella statua del *Colleoni* a Venezia il pieno accordo dei valori di massa con quelli lineari. L'impeto, l'energia eroica, lo slancio sono nella potente cubatura che quel rincorrersi di ampie falcate curve, dalla coda alla cervice del cavallo, fortemente agita e fa dinamica, trascina al di fuori del piedistallo. Basterebbe quest'opera famosa (1481), a creare la gloria del Verrocchio. Ma lo scultore ci ha dato anche il *David, La Dama delle primule* del Museo Nazionale in Firenze: nella quale ultima già si sente che ci avviciniamo a Leonardo. Ci ha dato il gruppo di *Gesù e S. Tommaso* in Orsammichele, che non è però, a causa di un troppo ridondante panneggio, una delle sue cose migliori.

Dopo di lui verrà Leonardo da Vinci; sorgerà la stella di Michelangelo; e la scultura fiorentina entrerà nel gusto del Cinquecento.

Ma che cosa avviene in questo bel secolo XV fuori di Firenze? Sono nomi che non giungono certo allo splendore di quelli che illuminano la capitale della Toscana. E tuttavia non trascurabili, quali un Antonio Federighi a Siena, e un Francesco di Valdambrino; un Matteo Civitali a Lucca; un Giacomo Cozzarelli, un Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, sempre a Siena; un Francesco di Giorgio Martini; un Nicolò da Bari detto Niccolò dell'Arca, autore, nell'*Arca* di S. Domenico a Bologna, insieme del coronamento e dell'angelo porta-candelabro che fronteggia quello scolpito dal giovane Michelangelo. Singolare è la posizione di Nicolò, ricca com'è di ricordi oltremontani. Jacopo della Quercia gli ha dato qualche

cosa quando egli scolpiva le sculture dell'*Arca;* ma nella *Pietà* della Chiesa di S. Maria della Vita in Bologna vedi un espressionismo, una ricerca di effetti drammatici e psicologici che fanno pensare a un soggiorno dello scultore in Borgogna.

Vicino a lui è il Modenino (Guido Mazzoni) autore di affollati *Presepî* e *Pietà* di terracotta policroma, di sapore popolaresco, per un eccesso di effetto drammatico che va al di là dell'impegno formale.

In Lombardia troviamo l'Amadeo, autore della Facciata della Certosa di Pavia; il quale, come scultore ci ha lasciato nella Cappella Colleoni di Bergamo la *Tomba di Medea Colleoni,* opera di spiccato valore decorativo. A Roma abbiamo veduto agire scultori toscani, e tra i primi Mino da Fiesole. Dal settentrione al mezzogiorno si può dire che nel '400 dominano gli scultori toscani. Abbiamo veduto che cosa seppe fare un Donatello a Padova. Tuttavia anche i Lombardi lavorarono a Roma nella seconda metà del secolo, per es. un Andrea Bregno. Il Filarete vi modellò la porta grande di bronzo di S. Pietro. Gli artisti corrono la penisola, creano, nella divisione politica esistente, una integerrima unità d'Italia.

Napoli, dove si costruisce l'Arco di Alfonso d'Aragona, è piena di scultori d'ogni paese. A Venezia, dove già avevano operato i Lamberti, troviamo uno scultore di merito, Bartolomeo Bon, tra goticismo e rinascimento, autore delle quattro *Virtù* della Porta della Carta; e poi Pietro Lombardi, e Giorgio Orsini da Sebenico.

Ma il maggiore fra tutti è Francesco Laurana (1458-1502), che lavorò a Napoli all'Arco di Alfonso, intese le novità di Toscana, viaggiò e soggiornò a Urbino (dove decorò *La sala della Jole* nel Palazzo ducale) a Rimini, a Palermo, in Provenza. In alcuni busti femminili egli si manifesta artista geniale, d'una spiritualità assai prossima a quella d'un Piero della Francesca, per la bellezza e sigillata plasticità e semplicità della forma, per quello stato d'animo, in essi espresso, di chiuso assorbimento. Memorabili il *Busto di Battista Sforza,* nel Museo Nazionale di Firenze, il *Busto di Eleonora d'Aragona* nel Museo Nazionale di Palermo. Ma la personalità del Laurana, largamente imitata, non caratterizza propriamente la scultura veneziana del '400. Più addentro vi vive Antonio Rizzo veronese, che a Venezia ha creato il *Monumento del Doge Tron* ai Frari, tutto intriso di cultura toscana. Dove rivela meglio le sue doti di scultore immaginoso che supera ogni seduzione di realtà obbiettiva in uno stile pieno di virile bellezza è nelle due statue di *Adamo* ed *Eva* dell'Arco Foscari.

Come Donatello domina subito al principio i fatti della scultura in Toscana, così Masaccio, all'inizio del secolo, apre a Firenze il Rinascimento. Egli è della stirpe dei Giotto, dei Nicola Pisano, dei Brunelleschi e dei Donatello. Il suo gusto è tutto classicità, sentimento dell'eterno, realismo dominato dall'armonia, dal sentimento architettonico e monumentale dello spazio. Vita breve egli ebbe, nè tutta ci è nota. Si è voluto ch'egli fosse discepolo di Masolino che, maggiore d'età di lui, con lui lavorò nella Cappella Brancacci. Ma la critica più recente (Longhi) ha sfatato questa leggenda, fondandosi principalmente sull'esame di tutta l'opera di Masolino. Il quale, incontratosi col giovane innovatore a Firenze nella Cappella del Carmine e a Ro-

ma a S. Clemente, mostra in quelle pitture d'aver subìto egli, semmai, tutto ancora gotico, l'influsso del grande Masaccio. Le tarde opere di Masolino ce lo mostrano infatti ritornato di nuovo a un colorire e a un disegnare che nulla ha più a che fare con il sentimento plastico nel quale è radicato Masaccio. Negli affreschi del Carmine con scene della *Vita di S. Pietro,* cui s'accompagna *La cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre,* Masaccio ci ha dato in breve spazio la misura della sua potenza. Le immagini si impostano solidamente, realizzando una dimensione nello spazio ove si muovono che ce le presenta di colpo eroiche, superumane. Gestiscono, questi personaggi, lento, pacato, mostrando così la loro gravità morale. Coloristi e decoratori erano stati i tardi gotici; plastico e spoglio si rivela Masaccio, tutto rivolto ai fatti dello spirito. Non che nella sua pittura il colore non abbia valore: tutt'altro. Solo che esso è in funzione di volume, vale a dire si gradua nel chiaroscuro. Una grave solennità si sprigiona così dal suo mondo, che non certo ostenta, pur essendone permeato, i problemi prospettici brunelleschiani. L'ambiente dove le figure agiscono e il reciproco situarsi di queste sono dei più spontanei. Nulla in Masaccio che denunci intellettualistico rigore, entusiasmo matematico. L'umano, nella sua dignità, è ciò che si impone in questa pittura, ed ha una vita di tono religioso. *San Pietro risana i malati con l'ombra, S. Pietro fa elemosina alla folla, Il Battesimo dei neofiti,* il *Tributo* sono solenni invenzioni, le più famose che il pittore abbia dipinto. Specie il *Tributo,* composizione dove le figure stanno attorno al Cristo gravi ed immote come sculture, e solo il moto d'una mano, d'un braccio accenna all'azione, e concorre a saldare fra loro i varî momenti della composizione. Incompiuto, nella cappella Brancacci, è rimasto l'affresco con *La resurrezione del figlio del re,* cui poi mise mano Filippino Lippi.

Altre opere di Masaccio: *La Madonna* degli Uffizi, con sant'Anna il bambino ed angeli, eseguita, pare, in collaborazione con Masolino; la *Madonna dell'Umiltà,* di proprietà Duveen a New Iork; la *Madonna fra angeli,* della Gall. Naz. di Londra; il *San Paolo* del Museo di Pisa; il *Sant'Andrea,* della Gall. Lanckorowsky a Vienna; la *Crocifissione* del Museo di Napoli; e infine, nel Museo di Berlino, la predella con l'*Adorazione dei Magi,* la *Decapitazione di S. Paolo,* la *Crocifissione di S. Pietro.* Ha dipinto anche, come sembra, alcune parti della *Crocifissione* di Masolino in S. Clemente a Roma; e l'affresco della *Trinità,* impostato in una architettura brunelleschiana, nella Chiesa di S. Maria Novella.

Prima che sorgesse la figura potente di Masaccio — il suo vero nome fu Tommaso di Ser Giovanni Guidi, 1401-1427 (o 29) —; figura che s'alza isolata nel quadro della pittura del suo tempo ed è d'una così grande originalità che non si saprebbe a chi poterla legare, se non forse appunto, e peraltro in maniera assai vaga, a un Giotto, a un Brunelleschi, la pittura italiana era tutta impegnata a smaltire il tardo gotico fiorito, che dalla Francia aveva dilagato fra noi, specie nell'Italia settentrionale e centrale. Abbiamo già nominato Masolino, il supposto, pencolante maestro di Masaccio; ricorderemo ancora Gentile da Fabriano (*Adorazione dei Magi,* agli Uffizi) tutto gaio colore, tutto descrizione, fiaba, indifferenza ai valori prospettici. Antonio Pisano, detto il Pisanello, autore, in S. Anastasia di Verona, dell'affresco di *S.*

Giorgio e la principessa, nonchè autore di ritratti (*Principessa Estense, Lionello d'Este*) dov'egli esprime la sua vaga natura di colorista e di sottile disegnatore. Famose le sue medaglie e i suoi disegni di animali a punta d'argento. Lorenzo Monaco, che drammatizza, in opere come la *Crocifissione,* l'*Incoronazione di Maria* ecc. la linea gotica, ed è pittore di forte spirito rustico, nel quale agiscono influssi senesi, fiorentini, oltremontani.

Ma, dopo Masaccio, la pittura fiorentina che pure non può dirsi derivare direttamente da lui, mostra nuove forme e nuovi spiriti. Ancora di spirito medievale e mistico, coi suoi fondi d'oro, coi suoi tenui, luminosi colori, si mostra nelle pitture del Convento di S. Marco a Firenze e del Museo ivi stesso, e in tutte le sue opere, fra Giovanni da Fiesole, detto il Beato Angelico (1387-1455). Una luce di paradiso è nella sua *Incoronazione della Vergine,* un candore spirituale che si può dire è l'ultima espressione d'un sentimento religioso stato già nel secolo XIV così potente. Memorabili tra le molte pitture che'gli ha lasciato, la *Crocifissione* del Museo di S. Gallo a Firenze, e l'*Annunciazione;* la *Madonna dei linaioli* del Museo di S. Marco, dov'egli cerca di penetrare le leggi del nuovo gusto. Questo desiderio dell'Angelico di fondere il suo spirito mistico, con quello razionalistico, tutto amore di natura e di umana virtù e concretezza del rinascimento, si manifesta sopratutto negli affreschi da lui dipinti a Roma in Vaticano, nella Cappella Niccolina, con le *Storie dei Santi Stefano e Lorenzo.* Basterà che accenniamo alla ricerca prospettica, e chiaroscurale del *San Lorenzo che fa l'elemosina ai poveri.*

Il suo discepolo Benozzo Gozzoli, spirito gaio di novelliere, accentuò plasticità alle sue figure. La decorazione della Cappella di Palazzo Riccardi a Firenze, nella quale egli rappresentò *Il Corteo dei re magi* e *Angeli osannanti,* è opera di un artista più abile che profondo, e riesce tuttavia, coi suoi vaghi colori, con la minuzia della descrizione pittoresca, di bello e gradevole effetto.

Più profondo Filippo Lippi (1406-1469). Nato a Firenze fu a Padova, a Prato, a Spoleto. Risente degli insegnamenti di un Angelico, di uno Starnina, di un Masolino, di un Masaccio.

Di quest'ultimo è visibile l'influsso nella *Madonna* del Museo Civico di Milano. È in Filippo Lippi una tendenza alla individuazione di ciò che si dice il *carattere.* Il processo evolutivo del suo gusto è dei più singolari. Dal gusto masaccesco della forma il pittore ritorna nella età matura all'amore di linea e colore nella luce, accostandosi piuttosto, e a modo suo, all'Angelico. *L'Incoronazione di Maria,* agli Uffizi, l'*Adorazione del Bambino,* ce lo mostrano in questo aspetto ch'è evidentemente quello suo proprio. Si aggiunga anche la tavola famosa della *Madonna col Bambino e S. Giovannino,* sempre agli Uffizi. Ma negli affreschi di Prato, nella Cattedrale (*S. Giovanni nel deserto,* il *Banchetto d'Erode, Le esequie di S. Stefano*), il Lippi si mostra interamente svolto. Ivi il moto espressivo della linea di contorno completamente rinnovata e liberata dai ricordi gotici; il giuoco della luce e dell'ombra che fanno vivo il colore e la forma, il bel senso spaziale, assicurano al Lippi un alto posto nella gerarchia dei valori pittorici del Quattrocento. Non per nulla qualche cosa del suo gusto passerà a un artista della grandezza di un Botticelli.

La lezione di Masaccio non poteva rimanere però così frammentaria e vaga. Nascerà con Andrea del Castagno il pittore che raccoglierà l'eredità del maestro, e la farà fruttare nella maniera più redditizia. Ma se Masaccio aveva in sostanza distrutto, col suo colore-forma la linea, Andrea di questa sempre si serve, per infondere dinamismo ed energia, scatto di valori drammatici alle immagini. In Masaccio era una pacata serenità, un senso armonico della vita. In Andrea del Castagno vediamo una tensione, un impeto, una ruvida forza che si fanno largo attraverso un violento chiaroscuro (il quale le immagini fa risaltare nello spazio prospettico) e attraverso questa linea costruttiva. *La Crocifissione* del Refettorio di S. Apollonia a Firenze; le figure degli *Uomini illustri* dipinte nella villa Pandolfini a Legnaia, e poi trasportate nel refettorio di Sant'Apollonia (tra esse il *Farinata degli Uberti,* il *Pippo Spano*): figure dipinte su un fondo liscio figurante uno specchio di marmo colorato, a pieno risalto, quasi statue nelle quali si fosse trasfuso lo spirito di Donatello; l'*Ultima cena,* sempre dello stesso refettorio, dove è da osservare la funzione prospettica e plastica della luce, che ci fa pensare il Castagno abbia guardato anche alle opere di un Piero della Francesca e di un Domenico Veneziano; la statua equestre di *Nicolò da Tolentino* dipinta nel duomo di Firenze, dove la linea di contorno assai frastagliata concorre col chiaroscuro a suggerirci idea di forza e di moto: queste opere di Andrea del Castagno ci bastano a illuminarci sulla grandezza e originalità di un pittore già tutto immerso nel nuovo gusto.

Così Domenico Veneziano, venuto a dipingere a Firenze, (1438) nella sua sola opera certa, e cioè nella *Madonna fra santi* degli Uffizi, si mostra anch'egli pittore nuovo. Anzi, com'egli proviene da un paese dove il colore domina gli altri valori figurativi, ecco che porta nella pittura fiorentina questo nuovo senso del colore-luce, non solo, ma un gusto suo personale della illuminazione che agisce come elemento prospettico; gusto che abbiamo veduto aver colpito subito l'immaginazione plastica di un Andrea del Castagno (*Ultima cena*) e che avrà la più solenne e geniale applicazione nell'opera di Piero della Francesca.

Questo sentimento dello spazio che coincide in fondo con un nuovo sentimento della natura, e influisce tanto su quello che in pittura si chiama composizione, e fa muovere le figure, le dispone in un ambiente di giusta misura, le fa risaltare nel paesaggio, insomma le fa tanto più vive, umane che non fossero mai state, questo sentimento dello spazio così profondo negli artisti toscani (e sopratutto fiorentini) del '400 è nello stesso tempo scienza, applicazione razionale, studio di prospettiva. Lo spazio inteso come compenetrazione rigorosamente prospettica di luce-colore-volume trionfa come si vedrà, nell'arte di Piero della Francesca. In Paolo Uccello lo studio della prospettiva è l'assillo d'un temperamento non abbastanza maturo, e rimane appunto qualcosa di particolaristico, un entusiasmo capriccioso, una infatuazione. Paolo Doni, detto l'Uccello, speculò sulla prospettiva colla ostinazione del matematico alla ricerca di una legge. Se togli le pitture del Chiostro Verde a Firenze, con scene del *Diluvio* e dell'*Ebbrezza di Noè,* nelle quali si nota il massimo sforzo del pittore di assestare in questo benedetto spazio prospettico delle figure che siano anch'esse intese in

senso plastico e prospettico, le altre sue opere, come la *Battaglia di S. Romano* (composizione in tre elementi che si trovano una agli Uffizi, l'altra al Louvre, la terza nella Galleria Nazionale di Londra); come la *Caccia* dell'Ashmoleum Museum di Oxford; come la tarda predella con la *Storia dell'Ostia Consacrata,* della Galleria di Urbino, ci mostrano, in quel contrasto di impegno prospettico che si risolve spesso in fatti locali, particolaristici, e di sentimento ancora in certo modo gotico, fiabesco della realtà umana, sentita più come contorno e colore che come volume, ci mostrano una natura di pittore più capriccioso che geniale, più interessante che significativo. Paolo Uccello è pittore il cui fascino è proprio in questa ricerca; in questa singolare, disagevole posizione di gusto da lui occupata.

Ma Piero della Francesca, nato a Borgo S. Sepolcro il 1476, e venuto a Firenze a contatto di un Beato Angelico, di un Domenico Veneziano, e dello stesso Paolo Uccello, intesa la lezione di Masaccio, crea opere che sono tra le più grandi di questo secolo, e nelle quali si direbbe riassuma in perfetta sintesi i valori figurativi operanti sulla coscienza artistica del tempo. L'unità prospettica delle sue composizioni è assoluta; anzi è così conseguente a una commossa intenzione dell'artista che dà essa valore umano e psicologico al racconto. Che è tutto in una solenne estaticità, in una favolosa sospensione di gesti e di atti. Niente di meno dinamico, di meno drammatico della *Flagellazione di Cristo* (Galleria di Urbino), della *Disfatta di Cosroe,* affresco facente parte del ciclo della *Leggenda della Croce,* opera massima del pittore dipinta in San Francesco ad Arezzo. Scene grandiose come quelle della *Morte di Adamo,* dell'*Incontro di Saba e Salomone,* del *Sogno di Costantino,* composizione luministica quest'ultima che sembra precorra il Seicento; scene come quelle di Arezzo, d'un così complesso ritmo, d'un così favoloso mondo, d'un colore così limpido, ricco, splendente; dove le immagini nel gran riassunto plastico attingono una monumentalità non più vista, e sembrano apparizioni di sogno, attori di un dramma improvvisamente, magicamente interrotto: scene come quelle di Arezzo dove cieli e bandiere sventolanti sembrano, così ariosi e splendenti, precorrere Paolo Veronese; dove gli elementi architettonici si direbbero disegnati da un Alberti, e dove certe figure, certi nudi (*Morte di Adamo*) ci richiamano alla memoria la statuaria della Grecia arcaica: scene come quelle dipinte da Piero nel S. Francesco di Arezzo attestano di una fantasia pittorica, d'una cultura geniali e mature. La pittura italiana in queste opere è giunta si può dire a un punto fermo. Il dominio dello spazio è così grande ormai che Piero ce lo mostra in opere anche di minima mole. Si ricordino i ritratti di *Federico da Montefeltro* e di *Battista Sforza,* veri signori della loro terra che si allontana e sfuma all'orizzonte. La dignità dell'uomo è tanta che si sublima, diventa statica, monumentale espressione: si pensi al *Cristo Risorto* del Borgo San Sepolcro.

La concezione prospettica della realtà manifestatasi così potentemente in Piero della Francesca dominerà nella pittura italiana. Un artista fiorentino veramente singolare, pur non essendo di prima grandezza, fu Alessio Baldovinetti, il quale si servì della impostazione prospettica di Piero per cavarne effetti di moto psicologico (in Piero del tutto assente). Mediante la linea e il colore (risentì del Ve-

neziano, dell'Uccello, di Andrea del Castagno, del Pollaiolo) egli realizza il suo mondo espressivo, assai delicato per la verità, in opere come il *S. Agostino* della Chiesa di S. Miniato al Monte, la *Madonna* del Louvre, l'*Annunciazione* degli Uffizî, l'*Annunciazione* facente parte degli affreschi della cappella del Cardinale di Portogallo, suo capolavoro.

Pittori che intesero il valore della linea dinamica e costruttiva furono principalmente il Pollaiolo, già veduto come scultore. Il quale nelle due tavolette degli Uffizî — *Uccisione dell'Idra* ed *Ercole ed Anteo* — racchiude in breve spazio un sentimento di infinita natura ed esalta mediante lo scatto della linea la forza e la violenza fisica. Da ricordarsi anche il *Ritratto di signora* del Museo Poldi Pezzoli di Milano; e il *Martirio di S. Sebastiano* della Galleria Nazionale di Londra.

Col Pollaiolo va ricordato il Verrocchio, del quale la sola opera certa — il *Battesimo di Gesù* agli Uffizî — ci parla come di un pittore che al risentito gusto della linea unisce un sentimento della forma plastica che il moto della linea rattiene: donde un senso di umana, trepida, contenuta energia, di assorta spiritualità.

Ma in Sandro Botticelli quell'antico fiorentino gusto della linea incisiva e scorrevole giunge a una sua musicale, geniale espressione. Alessandro Filipepi, detto il Botticelli (1444-1510), fu pittore di grandi mezzi, tra i primi di questo secolo per l'eleganza, per la finezza della cultura, per la virtù trasfiguratrice, per la novità dell'invenzione. Aiutò il Lippi a Prato; ma poi guardò al Pollaiolo, al Verrocchio, i grandi linearisti del tempo. Sua prima opera altamente significativa è la *Fortezza* degli Uffizî, dal cui moto lineare scaturisce il rilievo. Non drammatico, ma fervidamente patetico e ritmico è questo moto di linee nella pittura del Botticelli. Esso domina alla fine ogni altro valore figurativo. Composizioni quali la *Nascita di Venere,* l'*Allegoria della Primavera,* il *Tondo del Magnificat* si reggono tutte sulla scorrevolezza e sinuosità e armoniosa declinazione e continuità delle linee. Il contenuto umanistico piglia così in Botticelli forme di grazia, di eleganza, cui si mescola uno stato d'animo malinconico e sognante. Vissuto nella Firenze di Lorenzo il Magnifico risentì di quella società raffinata, nutrita di spiriti classici, di poetica virtù. La sua *Venere,* la sua *Primavera* ripetono cadenze e motivi polizianeschi, esprimono una realtà piena d'ordine e perfettamente ritmata, una limpidezza colorita e lucente di forme agili, ondulate. Una luce fredda e ferma intaglia queste forme, serrate nel giuoco perfetto delle linee. Ciò che il Lippi e il Pollaiolo gli avevano trasmesso (vedi l'*Adorazione dei Magi*) piglia un accento nuovo, si risolve in uno stile cadenzato, armonioso, sottile; in una lirica deformazione che è un prevalere delle curve, in una sostenutezza dei volumi e dei piani che le ellissi lineari fa tuttavia espressive di energia e di moto fisico e psicologico. A Roma dipinse accanto al Perugino, al Rosselli, al Pinturicchio, al Ghirlandaio nella Cappella Sistina, tre scene del Vecchio Testamento, e vi si rivela ancora una volta artista pieno di estro e di rigore.

Paganesimo e cristianesimo, sensualità e misticismo s'accordano in lui, finchè sopravviene a Firenze la predicazione del Savonarola. La sua arte ne risente. Una più nervosa agitazione, una insolita spezzatura di linee si mostrano in opere di quegli anni, quali *La Calunnia* (Uffizî) la *Crocifissione* (Cambridge, Museo

Fogg) che appare pervasa da uno spirito tragico.

Questo gusto fiorentino della linea Botticelli lo trasmetterà a Filippino Lippi suo discepolo (1457-1504), che lo accorderà a quello del rilievo e del colore (*Apparizione della Vergine a S. Bernardo*) tirandone effetti di grandiosità, movimento, resi tanto più espressivi, spesso, dalla teatrale bizzarria dell'invenzione e della inscenatura architettonica, che sa di rievocazione romantica della classicità (vedi l'affresco *San Filippo caccia il Demonio* in S. Maria Novella a Firenze). Filippino Lippi riprese la decorazione della Cappella Brancacci, non mancando di mostrarsi in qualche modo sensibile all'insegnamento masaccesco (1484). Influssi di Leonardo si posson vedere infine negli affreschi di S. Maria Novella.

Pittori pieni di lirismo, di evasioni e trasfigurazioni poetiche, codesti fin qui nominati; nelle mani dei quali i mezzi figurativi venivano condotti ad esprimere stati d'animo commossi, movimento. In Domenico Ghirlandaio (1449-1494) una calma, una obbiettività, un parlare in prosa, un gusto di rappresentazione veridica, familiare; una aggraziata mondanità, una ritrattistica positiva, un calore dei tempi, una descrizione del costume, una bonomia e placidezza, una ornatezza belle e rare. Affreschista fecondissimo, di vena facile, il suo gusto s'appiglia al Baldovinetti, al Verrocchio e al giovane Leonardo. Famosi i suoi affreschi *Storie di Maria, del Battista e d'altri Santi* in Santa Maria Novella, nei quali fa bella mostra, si può dire, la società fiorentina del '400. Da ricordarsi fra tutti *La Natività di Maria* e la *Visitazione*. Altre sue opere *L'adorazione dei Magi* (Firenze, Ospedale degli Innocenti), l'*Ultima cena* (Convento d'Ognissanti), e gli affreschi nella Cappella di Santa Fina della Collegiata di S. Gemignano.

Che avveniva intanto fuori di Firenze? In Umbria, nelle Marche, in Romagna, in Lombardia, nel Veneto e a Venezia?

Tra il gusto del volume e della linea, tra Masaccio e Botticelli, Firenze aveva espresso voci altissime. A una sintesi originale, fuori di Toscana, dei due valori figurativi, perviene il cortonese Luca Signorelli (c. 1441-1523), spirito eroico, precursore di Michelangelo.

La linea era già nella tradizione e rimane in lui movimento; il volume è gusto della forma, della natura anatomica; è sapienza di scorci e di valori prospettici, interpretazione cubica dello spazio. Antecedenti del gusto signorelliano sono Piero della Francesca, il Pinturicchio, Antonio Pollaiolo e Pietro Perugino.

Linea, volume, movimento sono in questo geniale pittore le forme nelle quali si pone un vivo sentimento drammatico, un'accesa moralità e religiosità. I suoi affreschi di Orvieto, nel Duomo, rivelano le letture dantesche dell'artista, il suo amore sviscerato di tragedia. Le scene del *Finimondo*, dell'*Inferno*, del *Paradiso*; le figurazioni con le *Gesta dell'anticristo*, la *Resurrezione dei Morti*, sono pervase d'uno spirito che mira alla resa d'una estrema tensione fisica e psicologica, alla esaltazione della umanità eroica, dello sforzo e della lotta, dei contrasti di bene e di male, della colpa e della virtù. L'inscenatura in questi affreschi è semplice e monumentale, e in talune composizioni tutta fondata sulle opposizioni delle masse umane. Dipinse il Signorelli anche nella cupola della sacrestia del Santuario di Loreto (apostoli ed angeli). Da ricordarsi la sua tavola della

Circoncisione, e il tondo della *Madonna col bambino,* quest'ultimo agli Uffizî. Sempre più il chiaroscuro piglierà importanza nel suo linguaggio. Il colore ne rimane come assorbito e quello domina la forma, insieme con le spezzature, gli scatti, l'energetico movimento dei contorni.

A questo sentimento drammatico del Signorelli si oppone l'elegia di Pietro Perugino (Pietro Vannucci di Città di Castello, 1445-1523). Questo delicato pittore deve aver visto in un soggiorno giovanile a Firenze le opere del Verrocchio e del Pollaiolo, e quelle di Piero. Anche il Signorelli in certo modo ha agito su lui. Ma il colorito senese si contrappone nel suo gusto ai valori figurativi dei fiorentini. Ne deriva una pittura tutta sereno equilibrio, mistica stasi. Le sue composizioni hanno di solito un ritmo che porta a un'asse centrale di prospettiva; le sue Madonne, i suoi Santi, i suoi ribassati orizzonti, hanno una provinciale purezza, un'aria incantata che nelle ultime opere si fa un poco troppo dolce e convenzionale. Pure la sua *Consegna delle chiavi a San Pietro,* affresco dipinto dal pittore nella Cappella Sistina, si direbbe anticipi i ritmi di Raffaello giovane. Il sentimento dello spazio luminoso ed agreste nel grande trittico ad affresco della *Crocifissione* nel Convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze, è felicemente raggiunto, e aggiunge toni di pacatezza alla malinconia della scena. Ma dopo gli affreschi della Sala del Cambio in Perugia il pittore si fa imitatore di sè stesso. Le sue figure per troppo languore pencolano, gli schemi si ripetono e denunciano un processo di involuzione. Mentre così, in Umbria, la pittura si affievolisce, e passa nelle mani abili di un pittore ornamentale, antiprospettico e narrativo quale il Pinturicchio (Bernardino di Betto, detto il *Pinturicchio,* di cui si ricordano qui gli affreschi della Libreria Piccolomini a Siena — e tra questi l'*Enea Silvio Piccolomini parte per il Concilio di Basilea* — e i dipinti festosi e ornatissimi dell'appartamento Borgia in Vaticano), in altre regioni e luoghi questa pittura gareggia in vitalità con quella dei toscani. In Toscana tuttavia il vecchio goticismo senese si direbbe resista sempre alle novità del Rinascimento. Pittori come il Sassetta, preziosissimo di colore; Domenico di Bartolo che pure sembra aver visto Masaccio; Giovanni di Paolo, fantasticamente drammatico nella evocazione del paesaggio; Lorenzo Vecchietta, Francesco di Giorgio Martini e qualche altro restano pittori d'un gusto non aggiornato, d'uno spirito che direbbesi ancora medievale.

In Romagna invece fiorisce un Melozzo da Forlì, che amplifica e rende più complessi gli schemi prospettici di un Piero della Francesca. Operò a Roma in Vaticano (affresco della *Inaugurazione della biblioteca sistina*); a Loreto, dove negli affreschi della cupola della sacristia del coro di quel Santuario si direbbe gareggi, per virtù di scorci, col Mantegna di Padova; a Roma ancora, dove affrescò l'abside dei SS. Apostoli con pitture di cui ci restano solo frammenti, tra i quali i bellissimi *Angeli musicanti* che si conservano nella Pinacoteca Vaticana, dai rosa, dagli azzurri purissimi e splendenti.

Ma chi nell'Italia settentrionale celebra nella forma più solenne il Rinascimento, accentuandone la tendenza classicista, umanistica, è propriamente il Mantegna. Colà avevano operato artisti come un Filippo Lippi, un Uccello, un

Andrea del Castagno, un Donatello. Il Mantegna (1431-1506) eredita i loro spiriti, e si mostra negli affreschi degli Eremitani a Padova — *Storie dei Santi Cristoforo e Giacomo* — tutto plasticità, tutto monumentalità, senso prospettico, gusto dell'antico. Il sentimento supera in lui l'impegno archeologico che si risolve quindi in sogno della romanità, e della sua grandezza morale. Una realtà quasi scolpita, questa del Mantegna padovano, dove ogni cosa ha rilievo stereoscopico nella fissità fredda della luce. Saremmo a un passo dalla ricostruzione storica se il Mantegna non fosse tutto pittore, calda immaginazione. Paesaggio, figure, terra, cielo, si configurano in una favolosa fissità (vedi la *Crocifissione* del Louvre) in una armonia scenica, in un rigore prospettico che fanno eroiche le passioni, rattenuti i gesti, fatali le azioni.

Negli affreschi di Mantova alla incisiva, ferrea fermezza della linea e del modellato il Mantegna aggiunge nuova sensibilità di colorista. Il pittore attraverso Jacopo Bellini sente l'influsso dei veneti. Sempre un amore degli scorci, un gusto della forma che accenta la dignità umana, una peregrinità di invenzioni distinguono questo pittore. Nella « Camera degli sposi » del Palazzo ducale di Mantova e in ispecie negli affreschi raffiguranti *L'incontro del marchese Ludovico con il figlio*, *L'arrivo di un messaggio alla famiglia Gonzaga,* e infine nella decorazione prospettica, aerea e scorciata della volta, il Mantegna dice una parola che non mancherà di imporsi lungamente ai pittori dell'Italia settentrionale.

La scuola detta ferrarese, al crocevia tra il Veneto, la Lombardia, la Toscana e l'Emilia, dette origine in questo secolo a una singolare pittura, nella quale gli elementi linea, colore e rilievo, sono portati alla loro massima tensione.

I rossi, i verdi, anche per influenza del pittore fiammingo Roger van der Wayden, soggiornante a Ferrara, sono intensissimi; le linee scattanti, nervose, spezzate; il rilievo a piani tormentati, continuamente interrotti. Si ha un'arte caratteristica, esprimente drammaticità, tormento morale; un'arte che si direbbe oggi espressionistica e metafisica. Cosmè Tura, Ercole de Roberti, Francesco del Cossa, Lorenzo Costa, chi più chi meno, subirono l'influenza del Mantegna. E insieme di Piero della Francesca, di Donatello, del Castagno, del Francia, e dei veneti Vivarini e Squarcione. Cosmè Tura perviene ad effetti di grandiosità e di tragedia (*S. Girolamo, Pietà, Madonna col figlio morto* ecc.) mediante l'esaltazione del rilievo e della linea; Francesco del Cossa, meno violento e compresso del Tura, è pur sempre un colorista metallico e luminoso, come si può vedere nei suoi affreschi della villa di Schifanoia; Ercole de Roberti nella sua *Madonna in trono* di Brera (dove si vede influenzato anche dai modi grandiosi di Melozzo), e nella piccola *Pietà* di Liverpool si mostra pittore eccezionalmente potente e drammatico; Lorenzo Costa (*Madonna in trono,* di Brera; *Ritratto di Giovanni Bentivoglio,* degli Uffizî), dapprima tutto ferrarese, si fa col tempo emiliano, vale a dire si trasferisce a Bologna, dove, a contatto con un pittore di dolce sentimento, Francesco Raibolini detto il Francia, muta il suo stile e s'accosta ai modi umbri.

Prima di passare a dire dei Veneti, e di concludere con essi il nostro discorso sull'arte del secolo decimo quinto, ricordiamo tra i lombardi il Foppa, « fondatore della scuola milanese ». Viene dallo

Squarcione, e poi dal Bellini, dal Mantegna e dal Bramante. Delle sue opere, in taluna delle quali — *Crocifissione* della Galleria Carrara di Bergamo — si nota un non ancora veduto, nella pittura del secolo, contrasto di luce e d'ombra, delle sue opere ricordiamo il *San Girolamo nel deserto;* gli affreschi coi *Padri della Chiesa* e la *Leggenda di San Pietro Martire* nella Cappella Portinari a Milano; la *Madonna col bambino,* mantegnesca, del Museo Civico di Milano; il *Martirio di S. Sebastiano,* della galleria di Brera, nella quale opera si osserva un impegno prospettico di sapore bramantesco. Il Bramante del resto operò in Lombardia anche come pittore. Le sue *Figure di filosofi, Uomini d'arme, Cantori,* dipinte per la Casa Panigarola, oggi a Brera, rivelano una certa dipendenza dal gusto melozziano.

Nel Veneto continua, anche durante il secolo XV, la tradizione del colore. Con Jacopo Bellini e Bartolomeo Vivarini questa pittura si libera dai modi del gotico internazionale. A contatto dell'arte toscana e per riflesso del Mantegna, questi due, e in seguito un Gentile Bellini, figlio di Jacopo, e Carlo Crivelli, che intese anche influssi fiamminghi, modificano la loro intuizione coloristica, la quale diventa costruttiva, realizza effetti di plasticità. Ma il pittore che agì potentemente sul gusto pittorico veneto, non è un veneziano ma un artista venuto a Venezia di fuori, ricco delle più varie esperienze, e, ciò che più importa, dotato di una forte personalità: Antonello da Messina. Da lui procede quel Giovanni Bellini che è il vero rinnovatore dell'arte veneziana in questo secolo.

Antonello da Messina (1430-1479) non occorre pensare, come fece il Vasari, che facesse un viaggio in Fiandra per apprendervi la pittura ad olio e il gusto del colore. In Sicilia la tradizione fiammingo-catalana era sempre viva. In essa e nel contatto con l'arte toscana Antonello forma il suo gusto. Che è quello d'un pittore esaltatore della forma plastica, di rigoroso accento geometrico, nel colore. Le sue immagini hanno una tornitura, un appiombo che le rendono monumentali; mentre il colore dà ad esse una vitalità, una verosimiglianza uniche. La *Pala di S. Cassiano,* oggi smembrata, dipinta a Venezia, stabilisce in questa città i canoni di una nuova monumentalità pittorica. Il *S. Sebastiano* della Galleria di Dresda ci mostra la purezza del suo concetto plastico, dove luce, colore, forma, prospettiva creano una solenne e vitale realtà.

Per non parlare dei suoi mirabili *Ritratti,* impostati quasi sempre di tre quarti, allo scopo di accentuarne i valori tridimensionali, potenti di carattere, di vita psicologica, e pur immoti, chiusi nel rigore geometrico dei volumi (*Il Condottiero* del Louvre, il *Ritratto Trivulzio* del Museo di Torino, il *Ritratto di uomo* della Galleria Naz. di Londra, il *Ritratto di uomo* della galleria Borghese).

Suo seguace a Venezia fu dunque Giovanni Bellini. Ma il Bellini, quando Antonello giunse a Venezia, già era pittore maturo. Già aveva dipinto la *Pietà di* Brera, il *Pianto nell'orto* della Gall. Naz. di Londra, opere tutte immerse nel nuovo spirito rinascimentale derivato da Padova. Estasi, contemplazione, colore luminoso, spazialità caratterizzano le opere del Giambellino; cui Antonello insegnerà ad amare anche il rilievo, per ottenerne effetti compositivi di monumentalità. Si vedano la *Pala di S. Giobbe,* la *Pala di S. Zaccaria,* il *Trittico* dei Frari, la *Madonna degli Alberelli*: opere tutte nelle

quali il pittore, senza nulla perdere del suo, si rivela buon assimilatore degli insegnamenti antonelleschi. Vecchio, il Giambellino, ancora si mostra vivo e pronto ad accogliere genialmente le novità dell'ora. La sua stupenda tavola degli Uffizî detta *Allegoria del purgatorio*, uno dei quadri più significativi del Quattrocento, deriva il sentimento tonale del colore dalle scoperte pittoriche del Giorgione.

Con Vittore Carpaccio la pittura veneziana di questo secolo glorioso è tutta racconto, illustrazione di costume, splendore di luce e di colori, pittoresca esaltazione di scene cittadine e lagunari, intime e popolari. Le *Storie di S. Orsola* della Galleria di Venezia, ciclo di pitture dei più famosi, ci dànno questo sentimento che fa corpose le immagini nel colore vivente nell'atmosfera, in un colore che crea spazio e luce meridiana. Mentre il secolo si chiude a Venezia con pittori minori, eppure di merito, quali un Cima da Conegliano, un Vincenzo Catena, un Bartolomeo Montagna (specialmente significativo quest'ultimo) Vittore Carpaccio si impone su tutti per la sua vena di narratore (ad effetti altamente drammatici egli seppe pur giungere nel *Cristo morto* del Museo di Berlino), che gli permette di rendere fantastica ogni illustrazione, di risolvere in bella originale unità gli elementi umani e paesistici, figure e ambiente, sui quali la luce piove chiara e dorata, e i *color varii suscita*, traendo effetti di fiabesco e di fastosa letizia.

IL CINQUECENTO

Il cinquecento è la continuazione e l'arricchimento del secolo XV. L'umanesimo si risolve in un più largo sentimento dell'uomo e della natura. L'uomo di questo secolo guarda non tanto a sè quanto all'intero mondo nel quale vive e opera e pensa. Ne deriva nell'ordine artistico un ampliamento di forme, un più largo possesso dello spazio e dei valori prospettici, un amore platonico di bellezza, un più spiegato sentimento della natura. Nasce in questo secolo il gusto della forma per se stessa, il concetto di arte per arte. Il quale, dopo la fioritura di grandi personalità come Raffaello, Michelangelo, Correggio etc. dà luogo a ciò che si è detto il manierismo. Un gusto cioè che deriva dall'imitazione degli stili; che rifacendosi al linguaggio dei maestri risulta una elaborazione raffinata, intellettualistica di quello, una esercitazione sulle forme. Il manierismo, nel quale operarono pure artisti di merito, elabora le forme del Rinascimento e prepara il Barocco.

Dal linearismo quattrocentesco e dal rigore prospettico della massa proprii del gusto del secolo XV si viene a poco a poco a un più sciolto, plastico, mosso, chiaroscurale linguaggio.

Bramante, a cui abbiamo fatto cenno a proposito della sua attività in Lombardia, venne a Roma sul nascere del 1500. Vi studiò l'antico. Roma era la città meglio adatta a quelle amplificazioni di forme, a quegli approfondimenti dello spirito classico verso i quali si avviava a quel tempo il sentimento artistico. Il tempietto rotondo di *S. Pietro in Montorio* è già tutto nel nuovo gusto romano. La cupola, col suo tamburo a nicchie profonde; il portico di colonne attorno alla cella, gli elementi stessi decorativi ripresi dall'ordine dorico rivelano uno spirito imbevuto di cultura classica. L'effetto di vuoti e di pieni, di chiari e di scuri, l'armonia delle proporzioni fanno di questo tempietto come un paradigma

dell'architettura del cinquecento. Bramante svilupperà questo suo sentimento classico nel solenne disegno del *Chiostro di S. Maria della Pace,* sempre a Roma, nel quale otterrà effetti di grandiosità e di misura dalla sapiente sovrapposizione di due ordini. Incaricato di fornire i progetti per la fabbrica di San Pietro, l'architetto immaginò una Basilica a croce greca (1506), sormontata da una cupola sorretta da colossali pilastri. I bracci della croce avrebbero dovuto essere uniti da deambulatori da cui sarebbe derivato un accrescimento di grandiosità. E' evidente che un progetto siffatto dal quale si sprigiona un così acuto senso di spazio e di massa non poteva non interessare un artista come Michelangelo; che, incaricato a sua volta di presentare un progetto, si gioverà molto degli schemi bramanteschi. Grandezza di misure, alternativa di vuoti e di pieni, Bramante realizzerà infine nel *Cortile del Belvedere,* e in quel suo *nicchione* d'un respiro veramente romano.

L'influenza di Bramante sull'architettura cinquecentesca sarà grandissima; paragonabile solo a quella esercitata nel 400 da un Brunelleschi. Il Peruzzi, Antonio da Sangallo il Giovane, lo stesso Raffaello, derivano da lui. Raffaello architettò in S. Maria del Popolo la *Cappella di Agostino Chigi;* edificò il *Palazzo Caffarelli,* sempre a Roma, e il *Palazzo Pandolfini* a Firenze. Diede i progetti per la chiesa di *S. Eligio degli Orefici* in Roma. La misura dello spazio, la grandiosità dei volumi Raffaello oltre che dal Bramante li derivava da Luciano Laurana. Nelle sue grandi composizioni ad affresco si vede del resto — forse meglio che nelle sue architetture realizzate — quale doveva essere il sentimento costruttivo, l'amore di ritmo di un Raffaello.

Accanto a lui il senese Baldassare Peruzzi edifica, come oggi pare certo, la villa chigiana detta *Farnesina;* edificio dalla struttura semplice e linda, dalle vaghe linee decorative. Sua opera principale rimane tuttavia il *Palazzo Massimo alle Colonne,* nel cui prospetto maestosamente curvilineo il portico di accesso crea effetti pittorici che si direbbe preludano al barocco.

Ad Antonio da Sangallo il Giovane va attribuita la chiesa di *S. Maria di Loreto* a Roma, dove già si vede quello che sarà un gusto vitruviano della bellezza puramente strutturale. Succeduto nel '20 a Raffaello nei lavori per la fabbrica di S. Pietro, fornì anch'egli progetti, che rimasero tuttavia sulla carta. Nella *chiesa di Santo Spirito in Sassia* e nel maestoso *Palazzo Farnese* (di cui Michelangelo disegna il cornicione) il Sangallo riesce a esprimere pienamente se stesso.

Chi però all'architettura del 500 darà uno spirito eroico, portandola per dir così tanto in alto da collocarla quasi al di fuori del suo tempo, sarà Michelangelo Buonarroti. La cui possente personalità, inscindibile nelle sue varie manifestazioni, ci è necessario per ragioni pratiche di esaminare a più riprese. Tratteremo qui in breve dell'architettura. Nella quale, attuandovi il suo spirito, egli comincia a porre in certo modo le basi del barocco: in quanto questo è espressione di dinamismo plastico.

Trasferitosi Michelangelo nel 1547 definitivamente a Roma, vi assume la direzione perpetua della fabbrica di S. Pietro. Riprende, semplifica e irrobustisce la *pianta* del Bramante; progetta ed alza, fino a tutto il tamburo, la *Cupola.*

Ma già nel 1515 a Firenze aveva pro-

gettato la *facciata del S. Lorenzo;* dal 1520 al 1534 aveva atteso alla costruzione della *Sacrestia nuova medicea.* Opera solennissima, dove gli spunti coloristici e lineari brunelleschiani vengono assorbiti nella plasticità potente delle pareti tutte a nicchie e a rilievi. Quel gusto del chiaroscuro, dello *scolpito,* del movimento, che fu proprio di Michelangelo, si attua per la prima volta nell'architettura italiana, che assume una grandiosità non più raggiunta. Si ricordi l'atrio della *Biblioteca Laurenziana,* e quel suo continuo movimento di masse, e l'alternarsi serrato di linee curve e rette.

A Roma tuttavia Michelangelo attuerà pienamente se stesso: in opere quali la sistemazione della *Piazza Capitolina,* l'abside e la *Cupola di S. Pietro.* Descrivere questi monumenti celeberrimi ci sembra superfluo, essendo essi nella mente di tutti. La maestà della massa, la plasticità eroica dei rilievi, i contrasti violenti che ne derivano di luce e ombra, la tensione lineare, lo scatto delle curve e il rigore delle rette; la classicità dei ritmi e delle proporzioni hanno in queste architetture michelangiolesche un accento inconfondibile.

Siamo già intorno ed oltre la metà del secolo. Quando Michelangelo disegnerà la *Porta Pia* e *S. Maria degli Angeli* la sua fantasia, il suo gusto della grandezza, del movimento, sono giunti a una maturazione che esprime già forme barocche.

Dopo Michelangelo si inizia il manierismo. Il Serlio, architetto e pittore di prospettive, si dà alla teoria e cerca di fissare l'architettura in *Regole.* Giulio Romano edifica a Mantova la *Villa del Te;* Pirro Ligorio costruisce a Tivoli la *Villa d'Este.* Ma il Vignola in questo difficile momento (Iacopo Barozzi da Vignola) fu quello che seppe dire una parola originale: nella *Chiesa del Gesù,* nel *Palazzo di Caprarola.* Educato sulle teorie del Serlio è nella *Chiesa del Gesù* (interno) ch'egli ci parla con voce nuova. Quella sua invenzione d'una vasta navata ai lati della quale, invece di aprirsi le navate minori, s'aprono profonde cappelle intercomunicanti, è la geniale anticipazione delle piante barocche.

Teorico dell'architettura anch'egli, lasciò alle successive generazioni le *Regole dei cinque ordini dell'architettura,* e le *Regole della prospettiva pratica.* Giacomo della Porta, suo diretto successore, costruì la *Facciata del Gesù,* ed altre facciate, palazzi e ville.

Ma il Cinquecento avrà solo nel Sansovino e nel Palladio gli architetti geniali che sapranno dare forme e spiriti nuovi al manierismo dilagante; che sapranno anzi, per forza di fantasia e profondità di studi, tirarsi fuori degli schemi manieristici. Che abbiamo in questo tempo in Toscana, a Firenze, in Lombardia e nelle altre regioni d'Italia?

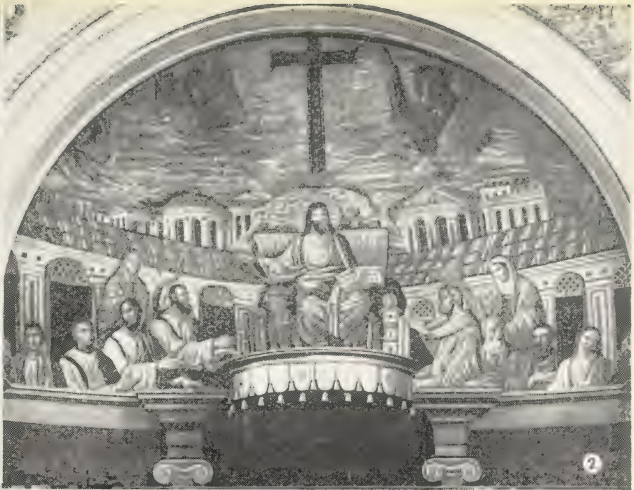
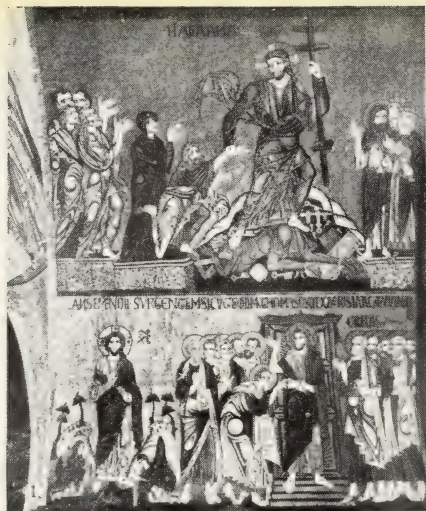
Abbiamo un indugio in tarde forme quattrocentesche riprese da Giovan Battista Dosio a Firenze (*modello per la facciata di S. Maria del Fiore*); abbiamo con Giorgio Vasari, a Firenze, ad Arezzo, a Pistoia, a Pisa, un culturalismo risolventesi in forme chiare e corrette e non prive di maestà, come si vede nel *Palazzo degli Uffizi;* abbiamo con l'Ammannati un manierismo massiccio e severo, qual'è quello che si vede nel *Cortile di Palazzo Pitti.* L'Ammannati, felice autore del bel ponte fiorentino di S. Trinità, e austero, gelido costruttore della *Facciata del Collegio Romano* in Roma. A lui succede a Firenze, nei lavori del *Giardino di Boboli,* il Buontalenti, più libero, romantico, barroccheg-

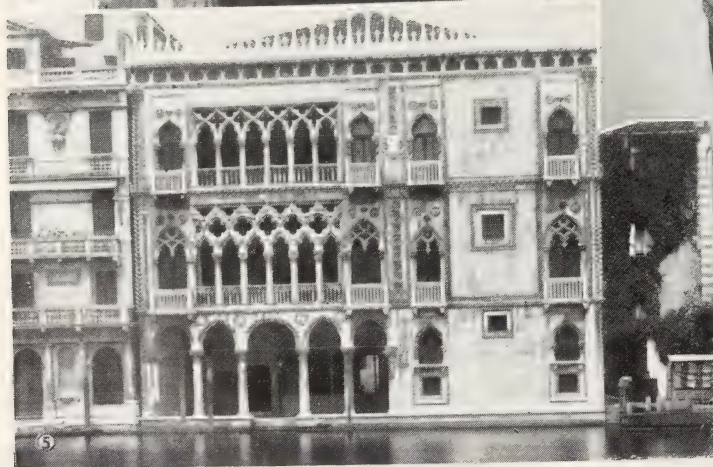
giante. Si veda a Firenze il suo *Casino Mediceo*. Più significativi gli architetti operanti a Genova (Galeazzo Alessi, perugino, venuto in quella città da Roma dove aveva ammirato Michelangelo, edificò la *Villa Cambiaso;* e poi la *Chiesa di Santa Maria di Carignano*); a Milano, dove con l'Alessi — autore del *Palazzo Marino,* il cui bel cortile si appoggia stilisticamente al contrasto vivo della luce e dell'ombra creato da un motivo di doppia loggia — a Milano, dove con l'Alessi troviamo il Tibaldi, autore del *Cortile del Palazzo Arcivescovile,* della *Chiesa di San Fedele* e di quella di *S. Sebastiano,* nelle quali opere si denuncia una tendenza a conseguire effetti pittorici; più importanti ancora gli architetti operanti nel Veneto e a Venezia, dove troviamo il Sansovino e poi il Palladio.

Iacopo Tatti, detto il Sansovino, dal soprannome di Andrea Contucci, suo maestro in Firenze (1486-1570). Venuto nel 1506 a Roma e poi tornatovi nel 1518 si dedicò ivi all'architettura. Passò a Venezia nel 1527, dove spiegò tutta la forza del suo stile ricco di effetti chiaroscurali e pittorici, di accenti classici, di ornamentali soluzioni e di chiarezza struttiva. *Le Procuratie vecchie,* la *Zecca,* la *Libreria di S. Marco* testimoniano d'una appagata ricerca di monumentalità. La *Loggetta,* alla base del campanile di S. Marco, è ancora un esempio della sua educazione classica e della grazia del suo stile pittorico.

A Venezia troviamo inoltre Michele Sanmicheli, che fu anche architetto militare e ci ha lasciato una stupenda opera nel *Palazzo Grimani* sul Canal Grande, ed altri palazzi a Verona. Educato a Roma alla scuola del Bramante, si nutrì in seguito delle dottrine classicheggianti del Serlio. Nel Veneto, a contatto di quel colorismo riesce a mescolare i vari elementi del suo gusto, dandoci una architettura solenne, di largo manierismo.

Ma l'architetto che veramente nel Veneto crea uno stile assolutamente originale, di grandiosa, rivissuta classicità, rimane il Palladio.

Andrea Palladio (1508-1580) trae origine dallo studio dell'antichità a Roma. Il più antico nucleo dei *Quattro libri dell'Architettura* è costituito dai rilievi da lui fatti sui monumenti antichi di Roma. Recatosi quindi a Vicenza, vi costruì la Basilica, nella quale, mediante due loggiati sovrapposti assai vivamente ritmati nei loro elementi di colonne e pilastri, riesce a darci una solennità che al classico timbro unisce una pittoresca armonia chiaroscurale fatta di larghi e minuti contrasti. Il sentimento pittorico, accompagnandosi al sentimento vivissimo dello spazio e delle simmetrie, crea la personalità di questo architetto, il cui influsso si propagherà in Italia e in Europa fino alla fine del settecento, quando si vorrà vedere nel neoclassico una rinascita dei principî regolanti la sua architettura. Il rispetto degli « ordini »; la misurata alternativa dei vuoti e dei pieni; le risoluzioni monumentali dovute all'applicazione di un solo ordine gigante sui prospetti; la chiarezza delle planimetrie per lo più accentrate, la proporzione, la parsimonia degli ornati: queste sono le massime virtù dello stile Palladiano. Il *Palazzo Chiericati* a Vicenza, il *Palazzo Valmarana,* la *Loggia del Capitano,* la *Villa Capra,* detta *La Rotonda* (presso Vicenza) opera quest'ultima ch'è forse la sua più famosa, coi suoi quattro frontoni ionici, a pianta centrale, sormontata da una cupola; la *Chiesa del Redentore,* la *Chiesa di S. Giorgio Mag-*

ARTE PALEOCRISTIANA. — 1) *Interno della Basilica di S. Apollinare in Classe* - Ravenna — 2) *Il Redentore e Santi* - Chiesa di S. Prudenziano, Roma (Mosaico) — 3) *Interno della Basilica di S. Vitale* - Ravenna — 4) *Interno della Chiesa di S. Sabina* - Roma — 5) *L'Imperatore Giustiniano col suo seguito e S. Massimiano* - Basilica di S. Vitale, Ravenna (Mosaico)

ARTE ROMANICA. — 1) *Vari fatti della vita di Gesù* - Mosaico nel grand'arco della cupola della Basilica di S. Marco a Venezia — 2) *Interno della Basilica di S. Ambrogio* - Milano — 3) *Testa di Cristo* (P. Cavallini). Particolare del Giudizio Finale - Convento di S. Cecilia, Roma — 4) *Panorama della Basilica di S. Ambrogio* - Milano — 5) *Il Battistero* - Firenze — 6) *Interno della Basilica di S. Marco* - Venezia

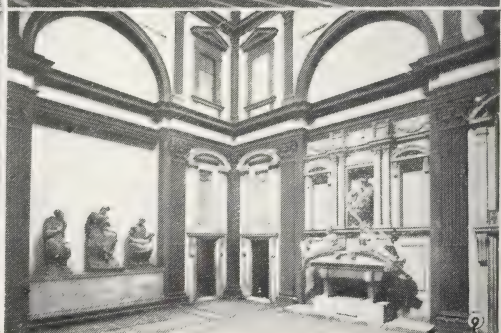
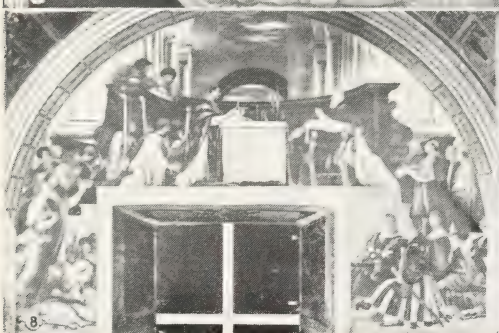
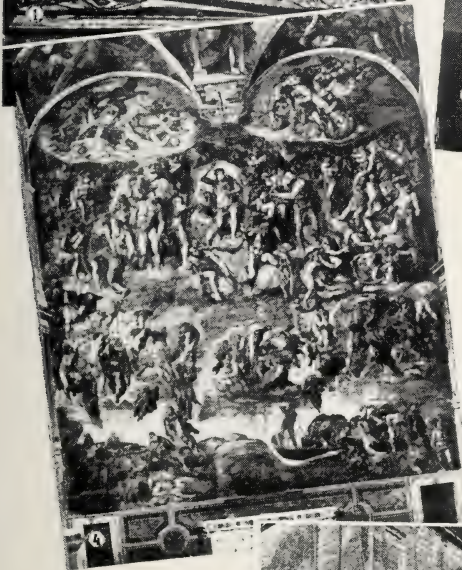
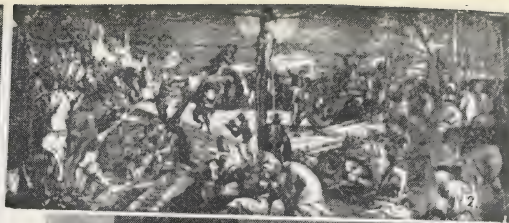
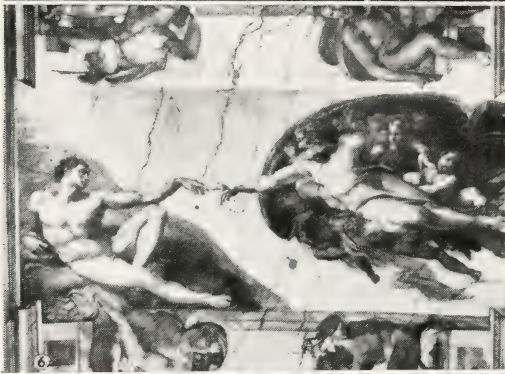
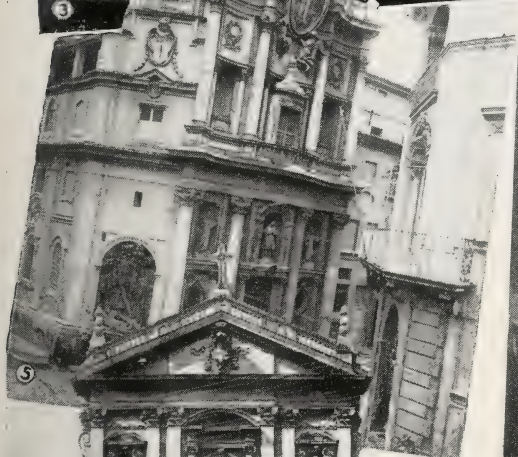
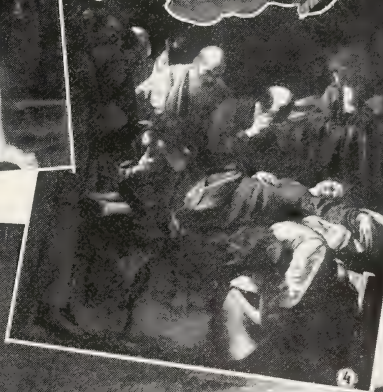
ARTE ROMANICA. — 1) *Cristo benedicente - La Vergine col Bambino - Angeli e vari Santi* - Mosaico nell'abside della Cattedrale di Monreale — 2) *La Crocifissione* (G. Cimabue?) - Chiesa superiore di S. Francesco in Assisi — 3) *Il pulpito del Battistero* (N. Pisano) - Pisa — 4) *Bassorilievo sopra la porta sinistra della facciata della Cattedrale* - Modena — 5) *La Deposizione dalla Croce* (B. Antellani) - Cattedrale di Parma — 6) *Un dettaglio del Chiostro della Basilica di S. Giov. in Laterano* - Roma

ARTE GOTICA. — 1) *La Madonna, particolare della Vergine col Figlio in Trono* (Giotto) - R. Galleria degli Uffizi, Firenze — 2) *S. Francesco benedice gli uccelli* (Giotto di Bondone) - Chiesa superiore di S. Francesco in Assisi — 3) *La Madonna del Latte* (A. Lorenzetti) - Chiesa di S. Francesco, Siena — 4) *La Madonna col Bambino* (G. Pisano) - Cappella degli Scrovegni all'Arena, Padova — 5) *La Cà d'oro* - Venezia

ARTE GOTICA. — 1) *L'Annunziazione* (S. Martini e L. Memmi) - R. Galleria degli Uffizi, Firenze — 2) *Chiesa di S. Maria Novella* (Fra Sisto, Fra Ristoro ed altri) - Firenze — 3) *Particolare della Fuga in Egitto* (G. Pisano) - Pulpito della Cattedrale di Pisa — 4) *Facciata della Cattedrale d'Orvieto* (L. Maitani da Siena) — 5) *Interno della Cattedrale* (Marco Frisone da Campione?) - Milano — 6) *Cristo deposto dalla Croce* (Giotto) - Cappella degli Scrovegni all'Arena, Padova

ARTE DEL 400. — 1) *Monumento al generale Gattamelata* (Donatello) - Padova — 2) *Gesù deposto nella tomba* (Donatello e Bertoldo) - Formella nel pulpito a sinistra nella Chiesa di S. Lorenzo a Firenze — 3) *Monumento al generale Colleoni* (A. Verrocchio) - Venezia — 4) *Palazzo Ducale* - Urbino — 5) *L'Infanta Eleonora d'Aragona* (F. Laurana) - Museo Nazionale Palermo — 6) *Il Tempio Malatestiano* (L. Battista Alberti) - Rimini — 7) *Cantoria di Luca della Robbia* - Museo di S. M. del Fiore, Firenze

ARTE DEL 400. — 1) *La condanna al lavoro* (J. della Quercia) - Formella della porta maggiore della Basilica di S. Petronio in Bologna — 2) *Incontro della Regina di Saba con Salomone* (Piero della Francesca) - Chiesa di S. Francesco, Arezzo — 3) *L'Annunziazione* (Beato Angelico) - R. Museo di S. Marco, Firenze — 4) *La Flagellazione di Gesù* (Piero della Francesca) - Palazzo Ducale, Urbino — 5) *Porta in bronzo al Nord* (L. Ghiberti) - Battistero di Firenze — 6) *Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso Terrestre* (Masaccio) - Chiesa del Carmine, Firenze — 7) *Un combattimento di Cavalieri* (P. Uccelli) - R. Gall. degli Uffizi, Firenze — 8) *Il Cenacolo* (A. del Castagno) - Ex convento di Sant'Apollonia, Firenze

ARTE DEL 400. — 1) *S. Giacomo condotto al supplizio* (A. Mantegna) - Chiesa degli Eremitani, Padova — 2) *Ritorno dall'esilio di Federico, figlio del Marchese Ludovico II* (A. Mantegna) - Reggia dei Gonzaga, Mantova — 3) *Ritratto d'ignoto* (A. da Messina) - Galleria della Villa Borghese, Roma — 4) *Allegorìa della primavera* (Botticelli) - R. Galleria degli Uffizi, Firenze — 5) *I condannati alle pene infernali* (L. Signorelli) - Cattedrale d'Orvieto — 6) *Palazzo Rucellai* (L. Battista Alberti) - Firenze — 7) *Urna sepolcrale di Ilario del Carretto* (J. della Quercia) - Cattedrale di Lucca

ARTE DEL 400. — 1) *Crocefisso con la Vergine e i Santi* (Perugino) - Chiostro di S. M. Maddalena dei Pazzi, Firenze — 2) *Parte posteriore della Chiesa di S. Maria delle Grazie* - Milano — 3) *S. Giorgio libera la figlia del Re* (Pisanello) - Chiesa di S. Anastasia, Verona — 4) *Tamburo della Cupola della Cattedrale* (Brunelleschi) - Firenze — 5) *Interno della Cappella dei Pazzi* (Brunelleschi) - Chiostro di S. Croce, Firenze — 6) *Gesù ordina a Pietro di prendere la moneta dalla bocca del pesce per pagare il tributo* (Masaccio) - Chiesa del Carmine, Firenze — 7) *S. Giorgio* (Donatello) - R. Museo Nazionale di Firenze

ARTE DEL 500. — 1) *Interno della Chiesa del Gesù* (Vignola) - Roma — 2) *Palazzo Chiericati* (Palladio) - Vicenza — 3) *Tempietto del Chiostro* (Bramante) - Chiesa di S. Pietro in Montorio, Roma — 4) *Scavo della Tomba di Giulio II* (M. Buonarroti) - Museo del Louvre, Parigi — 5) *La Cupola di Michelangelo* vista dal ripiano, e *Cupola del Vignola* - Basilica Vaticana, Roma — 6) *Venere del cagnolino* (Tiziano) - R. Galleria degli Uffizi, Firenze — 7) *Biblioteca della Piazzetta, o Libreria Vecchia* (Sansovino) - Venezia — 8) *La Messa di Bolsena* - Stanze di Raffaello, Palazzo Vaticano, Roma — 9) *Interno della Cappella dei Depositi* (Michelangelo) - Cappelle Medicee, Firenze

ARTE DEL 500. — 1) *La Deposizione,* dettaglio della Porta in bronzo (Sansovino) - Basilica di S. Marco, Venezia — 2) *Il Calvario con la Crocifissione* (Tintoretto) - Scuola di S. Rocco, Venezia — 3) *Danae* (Correggio) - Galleria di Villa Borghese, Roma — 4) *Il Giudizio Universale* (Michelangelo) - Cappella Sistina, Palazzo Vaticano, Roma — 5) *Monumento a Lorenzo De' Medici* (Michelangelo) - Cappelle Medicee, Firenze — 6) *La Tempesta* (Giorgione) - R. Accademia di Belle Arti, Venezia — 7) *Il Gran Nicchione* - Giardino della Pigna, Palazzo Vaticano, Roma — 8) *La Madonna di S. Sisto* (Raffaello Sanzio) - Regia Pinacoteca di Dresda

ARTE DEL 500. — 1) *Palazzo della Ragione* (Palladio) - Vicenza — 2) *Venere* (Giorgione) - R. Pinacoteca, Dresda — 3) *Paolo III, il Cardinale A. Farnese e Ottavio Farnese* (Tiziano) - Museo Nazionale, Napoli — 4) *La Gioconda* (Leonardo da Vinci) - Museo del Louvre, Parigi — 5) *L'Assunzione della Vergine* (Tiziano) - Chiesa dei Frari, Venezia — 6) *La Creazione dell'uomo* (Michelangelo) - Cappella Sistina, Palazzo Vaticano, Roma — 7) *Le nozze di Cana* (P. Veronese) - Museo del Louvre, Parigi — 8. *La scuola d'Atene* (Raffaello e Scolari) - Stanze di Raffaello, Palazzo Vaticano, Roma — 9) *Il Cenacolo* (Leonardo da Vinci) - Convento di S. M. delle Grazie, Milano

ARTE DEL 600. — 1) *Assalonne che fa uccidere il fratello* (Mattìa de' Preti) - Museo Nazionale, Napoli — 2) *S. Teresa in estasi* (Bernini) - Chiesa di S. M. della Vittoria, Roma — 3) *Atlante ed Ippomene che disputano il prezzo della corsa* (G. Reni) - Museo Nazionale, Napoli — 4) *La morte della Vergine* (Caravaggio) - Museo del Louvre, Parigi — 5) *Chiesa di S. Carlino alle Quattro Fontane* (Borromini) - Roma — 6) *La Vocazione di S. Matteo* (Caravaggio) - Chiesa di S. Luigi dei Francesi, Roma — 7) *Chiesa di S. Susanna* - Roma — 8) *Una parte della Piazza S. Pietro col Palazzo Vaticano* - Roma

ARTE DEL 700. — 1) *L'Indovina* (G. B. Piazzetta) - R. Accademia delle Belle Arti, Venezia — 2) *Traslazione della S. Casa di Loreto* (Tiepolo) - Chiesa degli Scalzi, Venezia — 3) *Palazzo Reale* (Vanvitelli) - Caserta — 4) *Il convito di Antonio e Cleopatra,* dettaglio della parete del gran salone (Tiepolo) - Galleria Labia, Venezia — 5) *Palazzo Madama* - Torino — 6) *Veduta del Palazzo Ducale di Venezia* (Canaletto) - Galleria degli Uffizi, Firenze — 7) *La Confessione* (G. M. Crespi) - Galleria di Dresda

ARTE DELL'800. — 1) *Villino Favard* (G. Poggi) - Firenze — 2) *Refugium Peccatorum* (L. Nono) - Galleria d'Arte Modena, Roma — 3. *Saturnalia* (E. Biondi) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 4) *Alla Stanga* (G. Segantini) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 5) *La Pastorella* (F. P. Michetti) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 6) *Il Ghetto di Firenze* (T. Signorini) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 7) *Il Carrettiere* (A. D'Orsi) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 8) *Al Iiston* (G. Favretto) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 9) *Il Vitellino* (F. Palizzi) - Galleria d'Arte Moderna, Roma

ARTE DEL 700. — 1) *L'Indovina* (G. B. Piazzetta) - R. Accademia delle Belle Arti, Venezia — 2) *Traslazione della S. Casa di Loreto* (Tiepolo) - Chiesa degli Scalzi, Venezia — 3) *Palazzo Reale* (Vanvitelli) - Caserta — 4) *Il convito di Antonio e Cleopatra,* dettaglio della parete del gran salone (Tiepolo) - Galleria Labia, Venezia — 5) *Palazzo Madama* - Torino — 6) *Veduta del Palazzo Ducale di Venezia* (Canaletto) - Galleria degli Uffizi, Firenze — 7) *La Confessione* (G. M. Crespi) - Galleria di Dresda

ARTE DELL'800. — 1) *Villino Favard* (G. Poggi) - Firenze — 2) *Refugium Peccatorum* (L. Nono) - Galleria d'Arte Modena, Roma — 3. *Saturnalia* (E. Biondi) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 4) *Alla Stanga* (G. Segantini) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 5) *La Pastorella* (F. P. Michetti) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 6) *Il Ghetto di Firenze* (T. Signorini) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 7) *Il Carrettiere* (A. D'Orsi) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 8) *Al Iiston* (G. Favretto) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 9) *Il Vitellino* (F. Palizzi) - Galleria d'Arte Moderna, Roma

ARTE DELL'800. — 1) *Diana d'Efeso e gli schiavi* (A. Sartorio) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 2) *Piazza del Popolo* - Roma — 3) *Il Mattino* (A. Fontanesi) - R. Pinacoteca, Torino — 4) *La Famiglia* (A. Spadini) - Galleria d'Arte Moderna, Roma — 5) *Paolina Buonaparte o Venere Vincitrice* (A. Canova) - Museo della Villa Borghese, Roma — 6) *Pescatore* (V. Gemito) - Palazzo Reale di Capodimonte, Napoli — 7) *Monumento alla Contessa Zamojska* (L. Bartolini) - Chiesa di S. Croce, Firenze — 8) *Veduta della Laguna* (F. Guardi) - Museo Poldi Pezzoli, Milano

giore a Venezia, dalle austere, voluminose facciate; e finalmente il *Teatro Olimpico* di Vicenza, sono i suoi edifici più importanti e famosi. Lo Scamozzi collaborò con lui al *Teatro Olimpico,* e del suo stile cercò di farsi imitatore. Ma natura di accademico, si sfogherà nella stesura del trattato intitolato *Idea dell'architettura universale.*

Questa civiltà architettonica del secolo XVI, nata da uomini della statura di un Bramante, di un Michelangiolo, di un Palladio, per dire solo dei massimi, pervade di sè a un dato momento tutta la penisola. Non c'è regione d'Italia, dal Piemonte alle Marche, dalla Lombardia alla Toscana, al Veneto ecc. dove architetti grandi e piccoli non edifichino nel gusto del Rinascimento, e non facciano mutevole e viva di volta in volta una esperienza manieristica che finirà per passare le frontiere e per darci, in Francia specialmente (il *Louvre, Les Tuilleries,* il *Palazzo del Lussemburgo* a Parigi) e in Spagna, testimonianze della potenza espansiva d'una civiltà pervenuta al suo splendore.

Chi dice scultura del 500 dice Michelangiolo (1475-1564). Con lui la scultura piglia un tono eroico, si fa specchio del soprannaturale. Il volume, quel senso spaziale del rinascimento, si risolvono in schemi complessi; le forme si ingrandiscono, diventano espressive di un contenuto epico, di una condizione morale drammatica, di un profondo sentimento religioso. A bottega dapprima dal Ghirlandaio, Michelangiolo passò poi nel Giardino Mediceo, dove Lorenzo il Magnifico gli diè modo di studiare antiche sculture e di prender contatto con un Donatello, e con gli altri artisti del suo tempo. Donatello, Masaccio, Giotto, Iacopo della Quercia, oltre agli antichi, furono i maestri di Michelangiolo. La *Madonna della scala,* il bassorilievo con la *Lotta dei Giganti coi lapiti* ci mostrano il giovane Buonarroti già padrone, per un verso, di quel gusto del movimento (dinamismo plastico) ch'è la sua nota dominante, dall'altra, assimilatore del linguaggio donatelliano. A Iacopo della Quercia si riconnette invece l'*Angelo* da lui scolpito per l'arca di San Domenico in Bologna. Nel '96 Michelangiolo, venuto la prima volta a Roma, si dà allo studio dell'antico e ne ricava il *Bacco* del Bargello. Queste le prime opere giovanili, cui fanno seguito, tornato l'artista a Firenze, il *David,* la *Pietà* di San Pietro in Vaticano, e la *Madonna di Bruges.* Un pathos bellissimo si sprigiona da queste sculture, quella dolce tensione, quella virile vigoria di sentimento destinate col tempo a diventare dramma umano. Ma l'opera plastica di Michelangiolo, con queste opere (e con la *Madonna col libro* del Bargello) è ancora si può dire all'inizio.

Saranno le statue pel monumento a Giulio II e quelle delle tombe medicee a darci la misura del suo genio. Avrebbe voluto Michelangelo costruire per papa Giulio un monumento grandissimo, a quattro facce, popolato di statue. « La tragedia della sepultura » chiamerà egli quella somma di fatiche, di dispiaceri e di affanni che gli venne da questo incarico e dal suo ambizioso progetto. Dopo tanti anni, dal 1505 che gli era stato ordinato, di questo grandioso monumento non rimanevano che due *Schiavi* (Louvre) e quattro *Prigioni* incompiuti (Accademia di Firenze). Il monumento, finalmente situato in San Pietro in Vincoli, e ridotto a meschine proporzioni, si illustra della sola figura del *Mosè,*

l'opera più popolare del grande scultore. Il tormento e la vitalità dell'animo, la potenza dei valori chiaroscurali, il movimento faticoso, la torsione, l'impeto, la sofferenza morale, l'energia sono i valori figurativi e spirituali emergenti da queste sculture celeberrime. Ma l'opera architettonica e plastica perfetta di Michelangiolo restano le tombe di Giuliano e di Lorenzo dei Medici nella Sacrestia nuova di San Lorenzo. Ivi l'artista geniale ha simboleggiato, nelle quattro figure del *Giorno,* della *Notte,* dell'*Aurora* e del *Crepuscolo* il percorso della umana esistenza. Le forme si sciolgono come da una mortale inerzia, gravitano sulle volute che si tirano sulle coperture dei sarcofaghi, hanno atti dolenti. La giornata umana si svolge sotto il peso del fato; e pur sarebbe degna di libertà.

Caro m'è il sonno e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir, m'è gran ventura,
però non mi destar deh! parla basso.

Con questi versi Michelangiolo rispose a una quartina del Varchi dedicata alla *Notte.* Michelangiolo, nutrito di austera cultura, lettore assiduo della Bibbia e di Dante, intese la gravità dei tempi, aspirò a una rinnovata vita morale e religiosa. La *Madonna col bambino* da lui scolpita in quel tempo, e destinata alla stessa Cappella, sembra torcersi dolorosamente in quel sasso. Siamo negli anni che vanno dal 1520 al 1534. Verranno in seguito il *Genio della vittoria* nel quale si annuncia una certa eleganza manieristica; il piccolo *David,* la *Pietà* di S. Maria del Fiore, la *Pietà* di Palestrina (oggi nel Palazzo Strozzi a Firenze), la *Pietà* Rondanini. L'amore dell'incompiuto; quel lasciare il marmo qua e là appena sgrossato è da interpretarsi come uno degli aspetti della austerità del sentimento di Michelangiolo. Il quale si risolve in questi casi in una forma di rude impressionismo. Nessuna compiacenza è più in lui di studio anatomico, di virtù tecnica, ma solo una virile effusione di sentimento, una lirica, sintetica spiritualità. Ribellione, dolore, fatalità sono espressi da questi marmi. Michelangiolo, dall'alto della sua solitudine morale, riempie il secolo. Come cadranno i suoi imitatori, i Montorsoli, i Daniele da Volterra, i Raffaele da Montelupo!

Tuttavia il gusto di Michelangiolo si fondava su una serie di canoni ai quali i manieristi si mostreranno a lungo legati. Quel movimento di masse contrapposte, quella esaltazione anatomica, quell'allungamento ed ampiamento di forme. Se tra gli altri il Contucci — Andrea Sansovino — rimase esente da influenze michelangiolesche, seguitando la tradizione classicheggiante del bel quattrocento, come si vede nel *Monumento al Cardinale Basso* in Santa Maria del Popolo a Roma, nel gruppo del *Battesimo* che sta sopra la porta est del Battistero fiorentino, ecco che il Tribolo, il Bandinelli, l'Ammannati genialmente tolgono al Buonarroti quel tanto che occorre allo sviluppo delle loro forme e ci dànno un manierismo di bell'accento, dov'entrano anche elementi del gusto raffaellesco (nel Tribolo), del gusto sansovinesco (nell'Ammannati) e di altri. Manierista *sui generis* si rivela il Cellini, orafo meraviglioso, rarissimo, ispirato ai modi del Rosso, del Primaticcio, e cioè della scuola di Fontainebleau. Racconta il Cellini nella sua « Vita » le vicende che lo hanno condotto alla creazione di opere celeberrime, quali la *Saliera di Francesco I,* e d'altre di oreficeria. Ambiziosissimo, il suo capolavoro è il *Perseo* della Loggia

dei Lanzi, il cui bel disegno, e gli ornati da orafo, ci mostrano un artista raffinato e tipico di quel tempo.

Giambologna ebbe anch'egli un suo manierismo assai libero. Basterà che di lui si ricordino la pura, elegante *Venere* della Grotta del Buontalenti nel Giardino di Boboli; il *Nettuno* di Bologna, il *Ratto delle Sabine* della Loggia dei Lanzi: scultura, quest'ultima, che per il movimento a ruota della composizione e il frastaglio lineare anticipa in certo modo il gusto barocco.

Tralasciando altri scultori operanti in tutta Italia, che pure ebbero qualche merito (altri ancora, quali il Torrigiano, Leone Leoni, hanno lavorato all'estero), basterà ricordare il Beccafumi di Siena, Tullio Lombardi (autore della *Tomba di Guidarello Guidarelli* nel museo di Ravenna), Andrea Briosco, detto il Riccio, Guglielmo della Porta, autore del *Monumento a Paolo III* in San Pietro.

Un discorso a parte merita invece lo scultore Jacopo Tatti, detto il Sansovino. Scultore aggraziato, dal chiaroscuro delicato alla Andrea del Sarto, dal bel ritmo armonioso, dagli effetti pittorici. Si ricordi il *Bacco* del Bargello, opera creata a Firenze, d'un morbido naturalismo, d'un bel ritmo lineare. Operò a Venezia, dove sviluppò, in quell'ambiente favorevole, la naturale tendenza al pittoricismo. Una delle sue prime opere veneziane, la *Madonna* dell'Arsenale, è già tutta fondata sul gioco dell'ombra e della luce. Capolavoro di quest'artista è la porta della sacrestia di S. Marco, con i bassorilievi della *Deposizione di Cristo* e della *Resurrezione*. Ivi la plastica è tutta luministica, e trae espressione e valore lirico dall'effetto di chiaroscuro. A parte i due *Giganti* della scala di Palazzo Ducale, opere piuttosto fredde, sono da ricordarsi le *sculture della Loggetta del Campanile*, tra le quali, per la sua grazia delicata e l'intensa vita psicologica, la *Madonna col Figlio e Giovannino*.

Dal Sansovino proviene Alessandro Vittoria, nativo di Trento, ma educato a Venezia. Il manierismo romano accentua in lui il naturale bisogno di plasticità, di movimento quasi barocco. La sua statua di *S. Girolamo* della chiesa dei Frari a Venezia ha un vigore drammatico, un accento naturalistico che sa già di seicento. Il Vittoria fu grande ritrattista, mostrandosi in questo genere d'una virtù che ci richiama alla mente il fare del Tintoretto. Dei suoi busti più noti vanno ricordati quelli di *Pietro Zeno*, di *Nicolò da Ponte* ecc.

Leonardo, Michelangiolo, Raffaello, Tiziano. E poi Giorgione, Tintoretto, Correggio, Veronese. E poi gli altri minori, i manieristi: un Andrea del Sarto, un Pontormo, un Bronzino, un Rosso, un Parmigianino; e poi un Lotto, un Bassano, un Savoldo, un Moroni, un Dossi. Il secolo XVI vede il gusto pittorico del Rinascimento raggiungere il sommo delle sue possibilità. Nella forma, nel disegno, nel colore. I miti si allargano, le composizioni si complicano, il sentimento dello spazio si arricchisce, quello della natura si fa sempre più profondo. Nasce un nuovo valore figurativo: quello della luce e dell'ombra, e cioè il sentimento dello spazio atmosferico. Luce e ombra come chiaroscuro sfumato, in Leonardo; luce e ombra come tono in Giorgione.

Leonardo da Vinci, genio universale, lega con le sue scoperte i due secoli. Nato a Vinci (Firenze) nel 1452, muore a Cloux in Francia nel 1519. Tutti sanno le infinite applicazioni di questo genio che si può dire simboleggia lo spirito del Rinascimento. In lui si attua il nuovo con-

cetto moderno di virtù intellettuale, di potenza individuale e creatrice. Fu naturalista, scienziato, filosofo, anatomico, geologo, ingegnere meccanico, idraulico; fu botanico, musicista, scultore, pittore. Tutta intera la natura entra nel giro dei suoi interessi mentali. Il volto dell'uomo e le piante, l'espressione psicologica e la struttura delle montagne, lo spazio infinito e il filo d'erba. A Firenze aveva trovato, alla bottega del Verrocchio, che aiutò nella tavola del *Battesimo,* la pittura tutta ancora spazialità lineare e plastica. Le immagini si rendevano espressive mediante il giuoco della linea costruttiva e prospettica nella quale, sentita come limite delle cose, il chiaroscuro creava effetti di volume. Scoperta pittorica di Leonardo fu lo *sfumato,* vale a dire l'effetto di *luce e ombra.*

Tutte le cose sono immerse nell'atmosfera; ed è l'atmosfera che gradua la visibilità e la plasticità delle immagini. Ne deriva una nuova soluzione al problema dell'accordo di plastica e movimento, problema ch'era alla base della sensibilità figurativa dei fiorentini.

Nell'*Annunciazione* degli Uffizî Leonardo già ci mostra per accenni i suoi nuovi principî; i quali si affermeranno pienamente nella Tavola degli Uffizî con l'*Adorazione dei Magi.* Tavola incompiuta, ma già tutta animata dallo spirito geniale dell'artista, il quale colloca la Vergine al centro d'una ideale ruota di atti e gesti ed affetti, cui la penombra dà massimo rilievo, mentre rende misteriosi e patetici. Si scorgono ivi quel gusto della invenzione mai prima veduta, quell'amore della individualità umana, morale e fisica, quella ricerca d'una psicologia che stanno alla radice dell'arte leonardesca e che ritroveremo nella *Cena* di S. Maria delle Grazie a Milano.

In questa città, nel 1483, Leonardo dipinse *La Vergine delle Rocce,* oggi al Louvre. Qui le figure nascono dall'ombra, che è misterioso, favoloso spazio naturale, realtà geologica. Le forme pigliano un risalto vivo e delicato, i loro atti, il loro sorriso si fanno in quella penombra enigmatici, di grande intensità e dolcezza. Intanto, pei frati del convento di S. Maria delle Grazie Leonardo dipinge un *Cenacolo,* opera ultimata nel 1498. Le condizioni deplorevoli di conservazione non ci nascondono la perfezione di questa pittura. Nella penombra d'una stanza in perfetta prospettiva centrale, le figure degli apostoli attorniano in gruppi di tre la persona del Cristo. « Uno di voi sta per tradirmi » ha appena detto Gesù, e un tumulto nasce nell'animo degli apostoli. Leonardo si rivela in quest'opera sublime drammaturgo. Tutti si interrogano, si meravigliano, si addolorano, si adirano, si rattristano, si sgomentano, i loro gesti (che legano, rendono assolutamente unitaria la scena: osservare il giuoco delle mani) hanno la forza dei sentimenti profondi, umani, incoercibili. Il dramma è reso nella forma più alta, è tutto nelle anime, d'ordine psicologico. Giuda è in mezzo agli altri: ma solo la sua faccia è in ombra, solo le sue mani hanno un moto vago. Il suo gomito rovescia sbadatamente un bicchiere. Egli è dunque denunciato più che dalla crudezza del profilo, più che da un teatrale isolamento, dall'improvviso suo moto, da quel tanto di maldestro e d'incerto ch'è in lui. Come potremmo, in questa sede, distendere un'analisi minuta di questa grande opera leonardesca? Basterà questo cenno. A questo punto l'arte di Leonardo ha raggiunto il suo culmine. Dei pennelli com'era « impazientissimo », ci ha lasciato poche opere di pittura. Ma

quale perfezione! Tornato a Firenze vi dipinge la *Sant'Anna* e il ritratto famoso della *Gioconda.* Ritratto veramente unico, dove la figura di donna, nella luce mobile e attenuata diviene motivo di favola su quel fondo misterioso, immaginario, di acque e di rocce, si solleva a espressione di bellezza metafisica.

Tirato da altri e molteplici interessi mentali Leonardo, che pure tanta rivoluzione portò nel gusto figurativo del tempo, e che in Firenze col cartone della *Battaglia d'Anghiari,* poi distrutto, gareggiò col giovane Michelangelo, non si applicherà ancora che poco alla pittura. D'altra parte il suo sfumato tende a farsi sempre più impalpabile, fin troppo forse, tanto che le forme finiscono per perdere di energia e per divenire apparizioni magiche. Si pensi al *Battista* del Louvre, suo ultimo dipinto, nel quale il fondo si annulla nelle tenebre, dalle quali la figura del precursore emerge misteriosamente.

Abbiamo veduto Michelangiolo architetto e scultore. Come pittore egli è sempre il medesimo, col suo dramma religioso, col suo sentimento eroico della vita, col suo potente disegno, col suo violento chiaroscuro che le immagini rilevano sul fondo come statue, e fanno vive e potenti; col suo gusto infine del movimento originato dall'urto di forze contrapposte e donde nasce idea di sofferenza e di lotta. Il suo gusto è dunque agli antipodi di quello di Leonardo, tutto luministico e psicologico, tutto natura e mistero. Michelangiolo, già nel cartone della *Battaglia di Pisa* che doveva poi tradursi in una pittura che fronteggiasse nel salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio la *Battaglia d'Anghiari* di Leonardo, pone le basi del suo mondo pittorico. Egli amò sopratutto il nudo umano, vale a dire, se non paresse un bisticcio, l'umanità nuda. Quando, venuto a Roma (egli aveva già dipinto a Firenze il *Tondo Doni,* con la Sacra Famiglia, blocco di forme plastiche rotanti a contrasto nel circolo), gli fu commessa la decorazione della volta della Cappella Sistina (1508-1512) egli vi dipinse la storia della umanità alle origini. Dalla *Creazione del mondo* al *Diluvio,* in nove quadri Michelangelo sintetizza la storia dell'uomo. Mai la Bibbia aveva avuto nell'arte figurativa interprete più potente. Le figurazioni dei nove riquadri sono legate architettonicamente da finti aggetti ai così detti *Giganti*: figure decorative, tra le più belle che il Buonarroti abbia mai creato. Ai lati, due zone simulano finti pennacchi, dov'entro s'impostano le cattedre delle *Sibille e dei Profeti,* alle quali si alternano lunettoni e lunette con figure ed altre bibliche storie. Una composizione dunque vastissima, organicamente condotta; d'un ordine, d'una coerenza, d'una chiarezza e libertà irraggiungibili. Il moto incessante dei piani; la forza del chiaroscuro, lo scatto e l'elasticità della linea creano sentimenti di dolore e di lotta, di patimento e di ribellione al destino. Si guardino, sopratutti, il *Diluvio,* la *Creazione di Adamo,* il *Peccato originale,* taluni di quegli *Ignudi,* talune di quelle figure di *Profeti e Sibille.*

Michelangiolo, che diceva di non sentirsi pittore, crea in questa volta uno dei monumenti più alti della pittura italiana di tutti i tempi. I problemi stilistici del Rinascimento vi pervengono a maturazione; e con essi i problemi morali. La virtù umana, quella virtù che piglierà sovente forme tutte letterarie, quella virtù umana che volentieri si spiegherà come elogio e trionfo della bellezza, facoltà e libertà individuale, con Michelangelo rientra in un ordine religioso e mo-

rale, si fa ansia e interrogazione del futuro, problema dell'immortalità, riflessione e dramma. Dopo circa vent'anni, dal '33 al '41 Michelangiolo ripiglia il discorso, e dipinge sulla grande parete dell'altare il *Giudizio universale*. La composizione è tutta negli aggruppamenti delle figure, ruota attorno alla immagine del Cristo giudice e vindice. Uno spazio immenso, una visione dantesca. Ad essa attingeranno i barocchi, mutando quella sublime tensione, quella grandezza di forme, quella ineluttabilità di moti, e di scorci, quella romantica passione in rettorica. Le *storie di S. Paolo e Pietro,* ultime pitture di Michelangelo settantenne rimangono, per quanto sempre opera d'un genio, un poco al di sotto. Ma chi potè sottrarsi alla suggestione delle forme michelangiolesche? Non Raffaello, non Tiziano (a un certo momento) non Tintoretto: che sono stati quelli — meno Tiziano — che ne hanno ricavato buon frutto.

Raffaello: l'amore della forma, la bellezza platonica, l'idealismo del Rinascimento. Nato a Urbino nel 1483 morì a Roma nel 1520. Spirito potente di creatore e di assimilatore, la sua grandezza è nel perfetto equilibrio morale, nella pura classicità del gusto, nel rigoroso, aperto, euritmico sentimento dello spazio. Già in opere giovanili, quali *Le tre grazie* di Chantilly, lo *Sposalizio della Vergine* di Brera, ancora legate al gusto umbro e peruginesco, si annunciano quelle che saranno le virtù del suo stile. Restare in provincia non era certo risoluzione per un giovane che si chiamerà Raffaello. Nel 1504 eccolo dunque a Firenze, a contatto con Leonardo e Michelangelo. *La Madonna del Granduca,* la *Madonna del Cardellino,* la *Bella giardiniera, La Madonna del prato,* la *Deposizione,* sono le opere fiorentine dove il pittore comincia ad affermare il suo genio. Colorito umbro, sfumato leonardesco, plasticità michelangiolesca si risolvono di volta in volta in quella dolce armonia fatta di grazia e maestà, di misura spaziale e di floridezza fisica e morale dov'è lo stile di Raffaello.

Ma in quegli anni tutte le forze artistiche di Toscana e dell'Italia centrale convergevano a Roma dove imperava un papa come Giulio II. E Raffaello nel 1509 è in questa città. Subito vi ottiene la decorazione delle « Stanze » vaticane, occasione magnifica alla ricchezza del suo genio. In ordine di tempo: la stanza della Segnatura; la stanza dell'Eliodoro; la stanza dell'incendio di Borgo; la stanza di Costantino. Nella prima Raffaello affrescò *La Disputa del Sacramento,* includendo nel grande arco della parete una composizione di due semicerchi orizzontali figurati: il cielo e la terra; *La Scuola d'Atene,* apoteosi del mondo della cultura, suprema sua creazione euritmica e spaziale, olimpo della dignità umana e dell'architettura bramantesca; *Il Parnaso,* limpido, arioso; i *Decretali e le Pandette.* Nella seconda, la *Cacciata d'Eliodoro dal tempio, Attila scacciato da Roma,* la *Messa di Bolsena,* la *Liberazione di S. Pietro dal carcere*: pitture stupende, nelle quali Raffaello fonde plasticità toscana e colorito veneto, e piglia accenti drammatici e rivela una umanità più patetica, e risolve maestrevolmente, nella *Liberazione di S. Pietro,* un arduo problema luministico. Nella terza stanza, quella dell'*Incendio,* il gusto di Raffaello mostra d'essere giunto a una crisi. Il sentimento della classicità si raffredda in un certo classicismo; lo spirito compositivo si fa più ingegnoso che libero. Particolari memorabili (quali il nudo che salta

dalle mura, nell'*Incendio di Borgo,* il gruppo di Enea ed Anchise) non riescono a vincere una diffusa rettorica. Si aggiunga che ormai il pittore, sovraccarico di lavoro, si giova largamente dell'opera di aiuti.

Si delinea dunque l'Accademia. Volgendo la sua vita luminosa al termine, Raffaello ha pure momenti di splendore. Basterebbero i *Cartoni per gli arazzi* da lui disegnati in quegli anni ultimi a mostrarci la vitalità del suo genio.

Ma accanto a queste opere monumentali Raffaello condusse altre, nel breve corso del suo glorioso soggiorno romano, che gli assicurano fama immortale. La *Madonna di papa Sisto,* la *Madonna della seggiola;* il *Ritratto di Baldassar Castiglione,* il *Ritratto di cardinale* (Prado), il *Ritratto di papa Leone X con due cardinali,* la *Donna velata.* Raffaello, il pittore del bel ritmo, tutto spazio, tutto forma, tutto serenità divenne presto un mito. Fu chiamato divino. Ma già nella *Trasfigurazione,* sua ultima opera, e che gli fu messa a capo del suo letto di morte, già nella *Trasfigurazione* vedi un gestire, un chiaroscurare, un modularsi di forme che precorrono il dramma e le corruzioni rettoriche del Seicento: dove solo il Caravaggio riuscirà a infondere uno spirito veramente vitale. Dal Perugino attraverso Leonardo e Michelangelo fino al Caravaggio: nella sua breve esistenza Raffaello percorre una parabola che fa vivi tre secoli di pittura italiana.

Dopo Raffaello e Michelangelo la pittura nell'Italia centrale potrebbe dirsi arrivata a un punto morto. Come superare l'insegnamento di quei maestri e come sottrarsi al fascino delle loro forme? Raffaello ebbe molti discepoli, del cui aiuto largamente si servì gli ultimi anni della sua vita. La parte inferiore della *Trasfigurazione* è di mano di questi scolari; le così dette *Logge* di Raffaello sono state interamente eseguite da Giulio Romano, Perin del Vaga, Francesco Penni, Giovanni da Udine, Polidoro da Caravaggio, e qualche altro, su disegni del maestro. Ma nè questi, nè gli scolari diretti di Michelangiolo (Giorgio Vasari, Daniele da Volterra, il cav. d'Arpino ecc.) mostrano significative virtù di artisti. I « manieristi » degni di essere ricordati con lode, di questo secolo XVI, nel quale i valori figurativi del Quattrocento vengono a maturazione, restano un Andrea del Sarto (Andrea senza errori) che fonde con successo — affreschi della Chiesa della SS. Annunziata a Firenze — sfumato e colore; un Fra Bartolomeo, che allo sfumato leonardesco unisce il gusto del rilievo; un Pontormo, intellettualistico, capriccioso pittore che si risolve in una concatenazione di linee e in una ricerca di effetti cromatici inconsueti; un Rosso fiorentino che da Michelangiolo trae invece un suo intellettualistico amore di rilievo e cioè un gusto di piani sfaldati sui quali la luce suscita vive dissonanze coloristiche; un Bronzino, anch'egli più che asservito ai canoni plastici di un Michelangiolo, ma squisito, altissimo stilista nei « ritratti » (*Ritratto di Lucrezia Panciatichi, di Eleonora di Toledo, di Don Garzia dei Medici* ecc.), dove si mostra esemplare tornitore di forme e colorista prezioso.

In Lombardia fu Leonardo a creare una scuola nella quale la pittura quattrocentesca venne a perdere la sua libertà, mutandosi in una sorta di regionale manierismo. Leonardo nelle sue sentenze sulla pittura era stato troppo preciso e persuasivo perchè pittori a lui successivi non se ne impadronissero giovandosene, come anche facendosene un impaccio ac-

cademico. Tuttavia il Solario, autore della bella *Madonna del cuscino verde* (Louvre) dove si vede che non invano il pittore ha soggiornato anche a Venezia; il Solario, ch'è un pittore non trascurabile (e con lui Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino) si muove su un piano che non è quello dei pedissequi imitatori, quali un Boltraffio, un Ambrogio de' Predis, un Giampietrino, un Marco d'Oggiono. Parimenti il Luini, il Sodoma, e Gaudenzio Ferrari mostrano, attraverso il rispetto delle più vistose formule leonardesche una sufficiente autonomia di sentimento.

Ma chi nell'Italia settentrionale risolverà in originale, altissima pittura l'esperienza di gusto di un Leonardo sarà Antonio Allegri, detto il Correggio (1489-1534). Leonardo non fu solo a insegnargli qual cosa. Da Ferrara, da Venezia, da Mantova, da Roma gli vennero esempî e ammaestramenti ch'egli col suo genio seppe risolvere in suoi perfetti modi espressivi. Colorire in una atmosfera di penombra lo sfumato Leonardesco; dare al colorito emiliano nuova dolcezza facendolo vivere in una luce avvolgente, modulandolo in un morbido delicato chiaroscuro. La giovanile *Zingarella* è già un esempio di questo originale modo di sentire la forma. Cui pure l'artista vuole col tempo imprimere monumentalità, memore del Mantegna (*Madonna di S. Francesco*) e delle forme vedute in un suo viaggio a Roma. *Il soffitto della Camera di S. Paolo,* dipinto dopo quel viaggio, rimane ancora di gusto vagamente mantegnesco; mentre la successiva *Decorazione della Cupola di S. Giovanni* è già rivelatrice d'una sapiente assimilazione e trasformazione della plasticità e del dinamismo michelangiolesco. Ma a differenza di Michelangiolo il Correggio immerge le sue figure nell'atmosfera, le fa vivere nella luce. Ciò è ancor più evidente nella *Decorazione della Cupola del Duomo* dove in uno spazio che pare illimitato si muovono a turbine le figure in scorci arditissimi e vivono interamente di quella esaltazione luminosa. Grande pittore il Correggio si rivela anche in opere come la *Madonna di S. Girolamo,* la *Madonna della Scodella,* la *Madonna di S. Giorgio,* la *Santa notte*: per la bellezza del colore e la delicata modulazione delle forme e il ritmo compositivo; per l'invenzione luministica *(Santa Notte)* veramente rara. Ma dove il Correggio rivela tutto il suo temperamento è in un gruppo di opere di soggetto profano. In esse, libero come l'artista si trova da schemi iconografici tradizionali, il Correggio dà una lezione di gusto, crea forme e motivi, esprime un sentimento che a lungo agiranno sulla pittura europea, e ritroveremo in Francia ancora nel secolo XVIII. Quadri come la *Danae* (Galleria Borghese) il *Ganimede,* l'*Io,* l'*Antiope* ci parlano di un pittore di delicato, sensuale spirito, sapientissimo nell'imprimere alle forme dolcezza di moto e di rilievo, in una luce che il colore spegne e raffina, e le immagini fa palpitanti di vita, di morbida, sfumata, voluttuosa bellezza.

Tra il Correggio e Raffaello, conosciuto in un suo viaggio a Roma, il Parmigianino si risolve in una pittura di squisito stilismo, elegante, intellettualistico, come si vede nel *Ritratto di Antea,* nella *Madonna dal collo lungo,* negli affreschi di Fontanellato. Allo sfumato s'accompagnano volumi allungati; e una grazia, una tornitura che fanno pensare a un neoclassicismo *ante litteram.*

Ma l'Italia settentrionale nel secolo decimosesto grandeggia sopratutto per

merito dell'arte che si produce a Venezia. Dopo Giovanni Bellini un Giorgione apre la strada alla nuova pittura. La sua scoperta, da cui dipende un rinnovamento destinato a influire nei secoli sulla pittura italiana prima, e poi europea, e che si può dire è a fondamento della pittura moderna, è quella del tono. Pittura tonale è quella nella quale i colori si graduano nella luce conservando nel passaggio dal chiaro allo scuro tutta la loro qualità. Lo spazio in questa pittura viene realizzato, dunque, non più dal disegno prospettico o dal volume, ma dall'*accordo dei colori* nell'atmosfera. Giorgione, nato a Castelfranco, ebbe vita breve, della quale poco si sa. Ma la sua opera è tra le più significative che si conoscono. Un nuovo gusto e un nuovo spirito sorgono con lui a Venezia; il Rinascimento piglia la sua forma, entra in una fase risolutiva. Un sentimento estatico, un dolce umanesimo, uno stato di sogno, un amore di bellezza e di natura, una pensosa malinconia si manifestano in questa pittura giorgionesca così indifferente al soggetto, così romanticamente moderna nei suoi accordi di paesaggio e figure. La luce diffusa imbeve di sè tutte le cose, le fa splendide di colore, soavi nei loro contorni. Nella *pala di Castelfranco* si nota già questo amore di luce che rinnova lo schema iconografico. La Vergine sull'alto trono partecipa della luce e della poesia del paese retrostante; i due santi — Francesco e Liberale — emergono dal fondo scuro con note soffocate e lampeggianti di colore. Delle poche opere certe di questo grande pittore sono da ricordarsi la giovanile *Giuditta, I tre filosofi,* il *Cristo portacroce, La tempesta.* In quest'ultima il pittore esprime, mediante il concerto magnifico dei toni, un sentimento tutto moderno della realtà, uno stato d'animo non definito, ma che è profondamente patetico. L'arte come espressione dell'ineffabile, come mitologia di sentimenti. La luce occupa la scena, e la natura in essa appare turbata, percorsa da un soffio di sensuale vitalità. Le figure umane non sono che un elemento del fenomeno, episodî di un racconto che è tutto in quel lampeggiare e muoversi di piante, ed ermetico riscontrarsi di fatti umani e paesistici e architettonici. Anche la *Venere dormente* della Galleria di Dresda è, secondo l'opinione di molti storici — altri attribuiscono quest'opera a Tiziano giovane — composizione altamente significativa del Giorgione. Il bianco del lenzuolo, il rosso, il bruno, il rosa dorato del nudo e del cielo, questi colori distesi uno accanto all'altro, imbevuti di luce, e con essi il bel ritmo spaziale, e il sentimento classico, riposato della bellezza, fanno di questo quadro il glorioso capostipite d'una serie che arriva fino a Corot. Nel 1477 era nato Giorgione; in quell'anno stesso nasceva Tiziano a Pieve di Cadore. Ma, mentre Giorgione doveva vivere brevi anni (fino al 1510) Tiziano visse e operò fino al 1576. I suoi esordi si assimilano a quelli di Giorgione, tanto che opere come il *Concerto* di Pitti sono state più volte attribuite a quell'artista. Giorgionesco può dirsi ancora l'*Amor sacro e profano;* ma una maggiore ampiezza di forme, un più intenso colorito annunciano il genio nuovo. Del 1518 è l'*Assunta* dei Frari, grandiosa composizione, a masse accordate per chiaroscuro contrastato, e piena di movimento, di patetici accenti, di monumentale rigore. Aveva già dipinto Tiziano, a quel tempo, la *Laura Dianti,* la *Flora,* il *Cristo della moneta.* Nel 1526 dipinge la *Madonna di casa Pesaro* dove

innova lo schema compositivo, disponendo le figure su una diagonale, e suggerendo, mediante quella invenzione delle colonne, idea di spazio illimitato. Opera di grandioso impianto, che accresce la fama del pittore, a cui si rivolgono ormai i principi d'ogni parte di Italia e i sovrani d'Europa. Il senso armonico dei colori, intonati sui rossi, i bianchi, i verdi, immersi in un'atmosfera dorata è in Tiziano grandissimo. Le forme si distendono ampie, maestose, fuori d'ogni costrizione lineare, tutte vibrando d'un palpito luminoso. *La Bella* della Galleria Pitti, e il ritratto detto *l'Inglese;* il *Ritratto di Paolo III con Pier Luigi Farnese,* della Galleria di Napoli, ci mostrano un sentimento profondo della luce che esalta e spegne il colore e assorbe le forme nel vano dell'ambiente.

In quegli stessi anni Tiziano dipinse *La presentazione della Vergine al tempio,* dove tra i molti pregi non è tuttavia unità di sentimento. Dopo il viaggio a Roma (1545) il pittore tenta di fondere le sue ricerche con la plasticità e la spazialità michelangiolesca: ma il risultato non è, in opere come le tele della Sacrestia della Salute, molto convincente. Egli lo intende, sicchè ritorna ai suoi modi, che tuttavia rinnova, in ricerca ancor più decisa delle masse cromatiche, della intonazione, del chiaroscuro. *L'Educazione di Venere* della Borghese è capolavoro di questo periodo. Le forme perdono ogni definizione rigorosa, si espandono tutte nella rifrazione del colore, che il pittore fa vivere in un giuoco delicato di luci e d'ombre. Gli ultimi anni sono contrassegnati da questo risolversi del suo gusto in sinfonie cromatiche, per l'impostazione delle immagini in una vicenda di luce ed ombra. Il *Martirio di San Lorenzo* è esempio tipico di questo nuovo atteggiarsi della fantasia del vecchio artista instancabile, nel quale sembrano vivere tutte le possibilità della futura pittura veneziana ed europea. Alti accenti drammatici egli ancora trae dalla *Pietà* (R. Galleria di Venezia) ultima sua opera, compiuta da Palma il Giovane; nella quale le figure si equilibrano e si muovono in una monumentale composizione che la luce risonante fa ancor più solenne e grandiosa.

Non si parli di un Caravaggio o di un Velazquez o di un Rembrandt: ma un Tintoretto e un Veronese procedono direttamente da lui. Tintoretto (Iacopo Robusti, detto il Tintoretto) nacque a Venezia nel 1518, e visse fino al 1594. Suo problema stilistico fu di accordare, com'egli stesso sembra abbia dichiarato, il colore di Tiziano col disegno di Michelangelo. Ne sarebbe venuto fuori un ecclettismo se Tintoretto non avesse superato con la sua genialità la sua tesi. In effetti il suo gusto vive tutto nel contrasto della luce e dell'ombra. Le sue composizioni, dalle giovanili come *Il miracolo di S. Marco,* alle più tarde, sono tutte appoggiate a quel drammatico contrasto. Volume, colore, spazio sono riassunti nell'effetto di luce e ombra. La luce e l'ombra finiranno a un certo punto per svalutare anche il colore: ciò che importa è l'architettura luministica attraverso la quale il pittore possa esprimere energia eroica e movimento. *Il Ritrovamento del corpo di S. Marco* a Brera, la Decorazione della scuola di San Rocco (ciclo pittorico tra i più grandi che si siano mai concepiti) della quale fanno parte tele come *La Crocifissione, Cristo dinanzi a Pilato;* e, tra le « Storie di Maria », *l'Annunciazione, La fuga in Egitto, S. Maria Egiziaca,* sono pitture d'un artista geniale che risolve in dramma

sacro il sentimento del secolo. Michelangelo gli aveva dato questo senso della realtà grandeggiante, in perpetuo moto nello spazio; Tiziano vecchio il sentimento del colore-luce. Tintoretto crea la sua forma, aggruppando diagonalmente le immagini, definendole rapidamente, tra luce e ombra. Così al *Giudizio Universale* della Sistina contrappone il suo *Paradiso* in Palazzo Ducale, nel quale l'illimitatezza spaziale è suggerita, dimostrata dal moto perfetto delle forme prospetticamente esaltate dalla luce. Lo stesso sentimento Tintoretto metterà in opere di minor fatica (ricordiamo la *Susanna* del Museo di Vienna) come per es. i Ritratti: dove l'energia del carattere, quella profonda espressione di vita morale sono date dal forte, accentato ritmo coloristico e chiaroscurale, dall'energia col quale si pone quel rapporto di luce e ombra.

Una visione diametralmente opposta a codesta del Tintoretto ebbe Paolo Caliari, detto il Veronese (1528-1588). Niente dramma chiaroscurale in lui, niente contrasto drammatico di luce e ombra. L'atmosfera accorda, armonizza, rende vividi e schietti, l'uno accanto all'altro i colori, li distende in zone piane. Dove il Tintoretto incupisce un dramma sacro, il Veronese spiega un canto gioioso e festoso, celebra la giocondità della vita, che appare in lui spoglia d'ogni gravezza, e armoniosa, ricca, splendente, mattinale, cadenzata. I moti delle sue figure non hanno tensione, ma musicale ritmo. Ne deriva un sentimento spaziale di felice battito, una equilibrata armonia. I rosa, gli azzurri, i gialli, i verdi freddi e chiari; il gusto palladiano dell'architettura; l'amore degli scorci di sott'in su che fa campeggiare spesso le figure sulla limpidezza azzurra del cielo la cui tonalità e trasparenza fanno poi da base agli accordi cromatici; il senso classico, amoroso della bellezza, la maestà rinascimentale delle forme, l'amore del costume, della inscenatura prospettica: ecco i valori essenziali di quest'arte. Famose le « Cene » del Veronese. Questa gioia di vivere, questa indifferenza al contenuto religioso contrastano con lo spirito della controriforma, sono l'estremo saluto del Rinascimento. Prima di giungere a Venezia il Veronese aveva conosciuto e apprezzato pittori come Lorenzo Lotto, il Moretto, il Romanino, il Parmigianino; ma il suo stile si matura nella città di Tiziano. Del 1555-56 sono le sue pitture della Chiesa di S. Sebastiano *(Ester condotta ad Assuero)*; del '60 circa sono gli affreschi della Villa Barbaro-Giacomelli presso Treviso, tra le sue cose più pure; del '63 *Le nozze di Cana* (Louvre); del '73 il *Festino in Casa di Levî* (Venezia, Galleria). Da ricordarsi ancora il *Sogno di S. Elena,* il *Ratto d'Europa,* la *Sacra famiglia con S. Barbara,* la *Crocifissione.*

Abbiamo nominato il Lotto, il Moretto ed altri pittori di terra ferma. A Brescia di fatti, in questo tempo, si sviluppa una scuola che risente delle scoperte veneziane, conservando tuttavia un suo particolare carattere. Un Romanino, un Savaldo; e con essi un G. B. Moroni, bergamasco, ritrattista famoso — si ricordi il bel *Ritratto di un Sarto* nella Galleria Nazionale di Londra —: tutti questi pittori risolvono nel loro particolare temperamento il gusto veneziano. Anche a Ferrara abbiamo un pittore che mostra d'aver intelligentemente assimilato la lezione di Giorgione e di Tiziano: Dosso Dossi, autore della magnifica *Circe* della Galleria Borghese; il cui gusto è nutrito, come suole dirsi, di spirito ariostesco.

E a Venezia, dopo Giorgione e Tiziano?

Jacopo Palma il vecchio. Opere principali, *Le tre sorelle,* la *S. Barbara,* la *Sacra conversazione* e la *Nuda distesa,* dove bene si mostra il suo ingegno, e la bella limpidezza della sua visione cromatica e tonale.

Giovanni Antonio da Pordenone, Paris Bordone, Bonifacio de' Pilati, di ciascuno dei quali si possono citare con lode opere famose. Sebastiano del Piombo, che dal Bellini passa al Giorgione; e, venuto poi a Roma, risente prima di Raffaello e poi del Buonarroti, la cui influenza è palmare nella *Pietà* di Viterbo. Al Sanzio come tolse, pure qualche cosa restituì, introducendolo a quello studio del colorismo veneto che si osserva nelle pitture della *Stanza dell'Eliodoro.*

Ultimo dei pittori veneziani, diciamo quel pittore che chiude il secolo, e che per il particolare carattere del suo sentimento sembra annunciare nuovi tempi, una spiritualità, una sensualità di metro più ridotto, fu Jacopo da Ponte, detto il Bassano (1515-1592). Educato da Bonifacio veronese, risentì poi del Parmigianino e del Robusti. Il suo luminismo tende a farsi particolaristico; ma tuttavia giunge a felici espressioni quali sono quelle del *Presepe* della Galleria Borghese, e dell'*Adorazione dei Magi* nel Museo di Vienna. Le forme, in questa luce bassa, si allungano e si direbbe preannuncino l'arte del Greco.

IL SEICENTO

Il cinquecento era stato la stagione solare dell'arte italiana. Eccelsi spiriti lo avevano illuminato. Questo Rinascimento, nato a Firenze tutto linea prospettica e volume, tutto spazio geometrico; e di statico e proporzionale e misurato fattosi dinamico; e affermatosi a Venezia tutto sentimento del colore, sognante classicismo e amore di natura; e risoltosi in visione luministica, in beatitudine cromatica e in dramma chiaroscurale: questo Rinascimento, o rinnovato amore dell'uomo, e della natura nella quale l'uomo è signore e centro, alle soglie del secolo XVII non mostra d'avere ancora esaurite le sue energie creative, si rinfresca di nuovi problemi, esprime dal suo seno ancora forti personalità, idee plastiche originali e potenti. E' passato il tempo (neoclassico) che con l'epiteto di « barocca » si intendeva qualificare come decadente l'arte del seicento. Certo le forme rinascimentali, per la loro stessa compiutezza e bellezza, non potevano non ingenerare rettorica. Il linguaggio dei grandi, visto dai mediocri come ideale di perfezione, produce lo stilismo e l'accademia. Ma il percorso di quelle idee plastiche e figurative è ancora aperto al genio. Sicchè barocco vorrà dire non più solo enfasi oratoria, goffo decorativismo, amplificazione rettorica, si bene trionfo del pittoricismo e del movimento plastico; lusso d'immaginazione, potente sensualità, grandiosità di proporzioni, approfondimento di valori spaziali, eroico furore. Nelle architetture le superfici si muovono, i piani si moltiplicano, le planimetrie si modificano e rinnovano, i rapporti di luce e ombra si fanno violenti, la luce, il colore predominano. Già in Michelangelo era stato un annuncio del nuovo gusto, per quel suo amore di movimento e di plasticità, per quella sua tendenza al grandioso. L'arte Barocca è arte spettacolare; e nel migliore dei casi di epico e drammatico accento, di profonda sensualità.

Nella *Facciata del Gesù* il Della Porta, accentrando il moto delle masse si esprime già in un linguaggio barocco, e dà a Carlo Maderna (1556-1629) lo spunto per la sua *S. Susanna*. Ivi il forte aggetto delle colonne, l'incasso delle nicchie, la luminosità delle paraste, la grandezza del portale, il forte rilievo delle cornici, insomma il vivo, scandito chiaroscuro crea una unità di armonia che non è più tutta manieristica. Meno felice risoluzione troverà l'architetto per la *Facciata di S. Pietro,* che apparve subito ai contemporanei d'uno sviluppo orizzontale eccessivo, ed è poco unitaria nei suoi effetti di chiari e di scuri.

Ma l'architetto geniale del secolo sarà Gian Lorenzo Bernini che tutto in pittoricismo volgerà quel gusto cinquecentesco di rilievo e di chiaroscuro, e darà opere di assoluta bellezza, quali il *Baldacchino* in San Pietro, la *Facciata di Palazzo Barberini,* la *Scala Regia in Vaticano,* il *S. Andrea* al Quirinale, e finalmente il grande *Portico elittico di San Pietro*. Gian Lorenzo Bernini, architetto e scultore, figlio di Pietro scultore, era nato a Napoli nel 1598. Sua prima opera è il *Baldacchino* (1624) ed è già tutta pittorica, con quelle colonne di bronzo tortili, quel fantastico coronamento. Morto il Maderna (1629) il Bernini gli succede nella fabbrica di *Palazzo Barberini,* di cui dà una facciata a tre logge sovrapposte d'una perfetta armonia di linee e piani luminosi, alla quale conferiscono maestà due laterali avancorpi che aprono ed amplificano lo spazio.

Nel *S. Andrea al Quirinale* luce e spazio fanno un giuoco largo, pausato, messo ancor più in evidenza dalla pianta ellittica. La grandiosità delle colonne corinzie e delle paraste, l'elastico giro della trabeazione, l'ombra delle cappelle, creano un effetto mai veduto di movimento e colore, mentre richiamano a idee di romana grandezza. L'illusione spaziale, ch'è uno dei valori principali del gusto barocco, è già perfettamente raggiunta. Il piccolo sembra grande, il grande immenso. Il giuoco prospettico fa solenne, profonda la *Scala Regia*: figurarsi a quali risultati doveva giungere il Bernini nel *Portico di S. Pietro*. Egli immaginò due bracci che s'aprono dalla facciata con movimento ellittico, e tendono a riunirsi chiudendo lo spazio della piazza. Per quanto l'architetto si serva del nudo ordine dorico, e a tutta prima sembri esprimere spirito classico, questa è l'opera sua più barocca, per il calcolo ch'egli vi fece degli effetti di luce e ombra (osservare l'aumento di volume delle colonne esterne), per quella ricerca di moto che dà illimitatezza e varietà allo spazio, per il ritmo e l'elasticità delle linee concentriche, per la molteplicità dei punti di vista, e cioè, degli assi prospettici.

Il Bernini, chiamato alla Corte di Luigi XIV, eseguì un progetto per il Louvre che però non fu messo in atto. Altre sue opere in Roma sono il *Palazzo Montecitorio,* il *Palazzo Odescalchi* in Piazza SS. Apostoli; alle quali vanno aggiunte le chiese di *S. Tommaso* a Castel Gandolfo e di *S. Maria dell'Assunzione* ad Ariccia, ispirata quest'ultima al Pantheon.

Gran rivale di Gian Lorenzo Bernini fu a Roma Francesco Castelli, detto il Borromini dal cognome materno (1599-1667). Figura travagliata d'artista, spirito caldo e romantico, il Borromini è l'architetto che al movimento delle masse, ai valori del chiaroscuro, alla ondulazione delle linee, al sentimento spaziale del Barocco darà eccezionale impulso e

carattere. Sopratutto egli è un geniale inventore di ritmi lineari e plastici tendenti a comprimere lo spazio, a darne, per effetto della luce e dell'ombra, complesse e alternate soluzioni. Il giuoco strettissimo delle superfici concave e convesse, delle linee rette e curve, dei vuoti e dei pieni si risolve in plastica energia, in imprevisto prospettico, in risalto decorativo. La sua *Chiesa di S. Carlo alle Quattro Fontane* testimonia nella maniera più perfetta di questo suo gusto che, mentre ci richiama alle tensioni plastiche d'un Michelangelo, è nello stesso tempo del più animato e risolto barocco. Anche l'*Interno di S. Giovanni in Laterano* riflette questa volontà di muovere lo spazio, serrandolo in una stretta opposizione di membrature e in uno sviluppo organico di linee. Così la *Chiesa di S. Agnese* a piazza Navona, con quella grande facciata lievitante sotto la luce e legata da un così rigoroso partito di linee. La *Cupola di S. Ivo* e il *Campanile di S. Andrea delle Fratte* sono esempî rari d'una fantasia che ha raggiunta la sua piena libertà, e si esprime in tutta la complessità dei suoi motivi, ed è tutta giuoco, libero movimento di forme.

Col Bernini e il Borromini il seicento architettonico ha detto la sua solenne parola. Tutto è moto, luce, ombra; tutto è volume, spazio cavo, larghezza di metrica. Si veda ciò che in questo gusto seppero darci architetti come un Pietro da Cortona, autore di *S. Maria della Pace* e *S. Maria in via lata* a Roma, le cui facciate si reggono stilisticamente sul contrapposto dei vuoti e dei pieni, e cioè dei chiari e degli scuri, dov'è un sentimento dello spazio approfondito; architetti come un Carlo Rainaldi, un Carlo Fontana, un Guarini; si vedano a Venezia le architetture di Baldassare Longhena, e per esempio quella *Chiesa della Salute,* dove l'artista si libera di slancio dalle strutture plastiche palladiane e si risolve tutto in valori luministici e cromatici; e con la *Chiesa della Salute* i *Palazzi Pesaro e Rezzonico,* la cui bellezza è nel serrato giuoco delle luci e delle ombre, nello scolpito rilievo delle membrature.

Come l'architettura è dominata dal genio del Bernini (cui contraddice, con eguale forza di fantasia, il Borromini) così la scultura del seicento ha nello stesso Bernini il suo genio. Chi potremmo difatti contrapporgli degli scultori operanti in Italia? Forse i particolaristici, freddi, documentari scultori lombardi che in Vaticano si trovarono fra mano l'eredità pesante di Michelangelo? Certo il Mochi, autore dei *monumenti equestri di Alessandro e Ranuccio Farnese* a Piacenza, non mancò d'estro e di mezzi. Così Pietro Bernini, padre di Gian Lorenzo, accennò a liberarsi dalla tirannia di Michelangelo, e nella *Madonna col Bambino e S. Giovannino* della Certosa di S. Martino a Napoli mostrò di sentire la forma per valori pittorici, che sono quelli ai quali tirava il gusto del secolo nascente. Contrapporremo forse al Bernini un Alessandro Algardi (1602-1654), che pure fu sottile ritrattista *(Ritratti di Donna Olimpia Maidalchini),* e che per quanto intendesse contraddire a quel suo gusto pure ne risentì l'influenza nella *Statua di Innocenzo X?*

Gian Lorenzo Bernini fu dunque, come grandissimo architetto, grandissimo scultore. La sua visione pittorica, coloristica, drammatica e sensuale della realtà è felicemente racchiusa nelle sue sculture. Le lineee si svolgono tortuose, i

piani scivolano l'uno sull'altro, i contorni si agitano, si frastagliano, le superfici si levigano, la materia piglia colore e calore. Il dramma plastico eroico e religioso di Michelangelo si risolve in dramma luminoso, in patetica effusione, in un dinamismo fantastico e pittoresco. Il *Ratto di Proserpina* (eseguito in collaborazione col padre) l'*Apollo e Dafne*, il *David* della Galleria Borghese sono le sue prime opere di scultore: e già in esse si spiegano quella intensità di vita sensuale e psicologica, quell'alessandrina dimostrazione di affetti che diverranno i valori lirici fondamentali dell'arte del seicento.

L'arte si fa psicologica, eloquente; e, in certo modo, naturalistica. Del 1623 è il *Ratto di Proserpina;* del 1626 la *Santa Bibiana* nella basilica di San Pietro. Viene quindi il *San Longino*, cui gli scuri ed i chiari dell'agitato drappeggio dànno vita pittorica che fa più ricca l'eloquenza del gesto. Del '46 è il *Monumento di Urbano VIII* in S. Pietro dov'è, forse, un abuso di mezzi cromatici (come del resto nel tardo *Monumento di Alessandro VII*). Non ci è possibile certo elencare tutte le opere di questo grande artista: statue, fontane, composizioni, busti. Ma ricordare ci occorre l'*Estasi di S. Teresa* in S. Maria della Vittoria, e la *Beata Ludovica Albertoni* in S. Francesco a Ripa, dove il Bernini riesce a darci il gesto, la luce, il colore, l'anelito della vita, il palpito della materia.

L'arte del Rinascimento, nata in Firenze linea prospettica e volume, spazio geometrico, si è fatta chiaroscuro ed effetto di luce, spazio atmosferico. Michelangelo, tutto scultore, crea il suo dramma attraverso la costruzione dei volumi; e il suo limite diremmo consistere in una massiccia fisicità; il Bernini si esprime all'opposto in un battito di luci e d'ombre, e il suo limite è il sentimentale.

Michelangelo e Raffaello tennero a lungo impegnate le menti dei pittori operanti a Roma e a Firenze sul finire del secolo XVI e sul principio del XVII. Manieristica s'è detta quest'arte di rielaborazione intellettualistica. Una rettorica dunque dalla quale i Carracci si proporranno di tirar fuori la pittura risalendo alle fonti. Se la grandezza è in Michelangelo, Raffaello, Correggio e Tiziano, che di meglio della associazione degli elementi che compongono la loro arte? Ma questo eclettismo dell'« Accademia degli Incamminati » fondata da Agostino, Annibale e Ludovico Carracci, è un'altra rettorica che porterà la pittura a forme accademiche di eloquenza e di decorazione. Ci vorrà dunque un riformatore di genio che spezzi il corso di questo culturale idealismo e per forza d'istinto ritrovi la profondità di un sentimento religioso. Questo riformatore nascerà nel 1569 e avrà nome Michelangelo da Caravaggio. Il Lotto, il Moretto, il Savoldo, i pittori venezianeggianti di terra ferma, indirizzano i primi passi del grande lombardo destinato a rinnovare la pittura italiana. Chi trova a Roma quando nel 1589 egli vi si trasferisce? Nientemeno un Cavalier D'Arpino, dietro al suo stanco e superficiale michelangiolismo. Ci vuol altro! Il Caravaggio aveva già dipinto il suo *Canestro di frutta*, e *Il riposo in Egitto*: opere che, se non sono ancora « il Caravaggio », ci mostrano una concisione, una plasticità di forme, una veneziana armonia di toni, una fusione di luce, forma, colore che preannunciano la potente personalità del pittore. La quale personalità scoppia im-

provvisamente tra il 1590 e il 1595, al tempo delle grandi tele di S. Luigi dei Francesi, *La Vocazione* e il *Martirio di S. Matteo*. Vediamo in che consiste la novità e la grandezza di questo mondo pittorico che fu dai contemporanei tenuto in sospetto come troppo realistico ed è invece altamente fantastico.

Certo noi non saremo così gretti polemisti da svalutare nell'arte di Caravaggio quel tanto che vi è di contenuto morale e che fu detto il suo realismo. Michelangelo da Caravaggio si professò un giorno egli stesso, a quanto pare, discepolo della natura. Questa natura è niente altro che la serietà e religiosità del suo sentimento, quella sua drammatica, umana personalità che dell'aspetto delle cose gli fa cogliere l'essenziale. Questa realtà è niente altro che la rinuncia ch'egli fa del bello stile, e di quei mezzi che sono proprî del barocco, e cioè l'effetto scenografico dello spazio, la rievocazione dei grandi modelli, la descrizione naturalistica.

Ma il problema figurativo che occupa la fantasia del Caravaggio è la risoluzione del movimento drammatico nella costruzione spaziale della luce e dell'ombra. Dai fondi bui, neutri delle composizioni pigliano risalto le figure del dramma, e di esse quelle parti che esprimono azione. La luce fa evidente, plasticamente e moralmente espressivo il moto delle cose, batte violenta su di esse. Venuto a Roma, il Caravaggio intese il valore della forma che non perde la sua compattezza sotto la luce. Raffaello lo sostiene in quella fatica di sintesi. Luce, forma, colore: il Caravaggio risolve in perfetta unità questi tre elementi conservando a ciascuno la sua forza e individualità. Nascono capolavori come i quadri citati, come *La crocifissione di San Pietro* e la *Caduta di S. Paolo* (1600-1601), come la *Deposizione* vaticana (1602), nella quale l'unico piano di luce, occupato al mezzo dalla figura del Cristo, fa più espressiva la parabola dolorosa dei gesti e degli atti. A distanza di pochi anni il Caravaggio crea potenti opere: nel 1605 la *Morte della Vergine*, dove il pittore ripiglia lo schema luministico dei primi quadri che rivela i corpi su piani intersecantisi in profondità; nel 1607, a Napoli, la *Flagellazione di Cristo* e le *Opere di misericordia;* nel 1608, a Malta, il *Ritratto di Alof de Vignacourt;* e poi in Sicilia, la *Natività*.

Ma la vita dolorosa del pittore volge ormai al suo termine tragico: in viaggio verso Roma, a Portoercole, egli incontra disperata morte. Intanto, perseguitato come fu, amareggiato e combattuto, non per questo non suscitò con la sua rivoluzione artistica uno stuolo di ammiratori e di seguaci. Mai pittura sarà più imitata, creerà rivolgimenti nel gusto come fece questa del Caravaggio.

In Italia, in Francia, in Ispagna il genio di Caravaggio dominerà il secolo. I Carracci s'erano illusi di tenere in piedi l'idealismo del '500 nelle sue vecchie forme. Fatto sta che perfino i loro più convinti seguaci a un certo momento cedono al fascino dei tempi nuovi; e i tempi nuovi sono in Caravaggio. Guido Reni nella *Crocifissione,* nella *Strage degli innocenti* si sforza di fondere l'intellettualismo classico del suo gusto col luminismo drammatico caravaggesco. Ma il Reni rimane un raffinato stilista (vedi la *Gara di Atalanta e di Ippomene*), come carraccesco fu tutto il Domenichino — Domenico Zampieri, detto il Domenichino — la cui tela della *Caccia di Diana* rivela una natura delicata ed ornata di arcade. Più vivo sentimento troviamo in

un Guercino (Francesco Barbieri) che dai Carracci passa a Caravaggio per ridursi alla fine nella imitazione del Reni. Ma che diventa in lui il Caravaggio? Si veda il *Figliol prodigo* della Galleria Borghese. La luce crea effetti atmosferici, penombre e riflessi. Il Guercino tuttavia ricrea nel proprio spirito l'esperienza caravaggesca; e si stacca dalla rettorica dei Carracci. In Emilia troviamo ancora il Lanfranco che porterà poi l'accademismo correggesco e carraccesco a Napoli; troviamo l'Albani. A Roma, i grandi retori e scenografi: Padre Pozzo, Pietro da Cortona e il Baciccio, tutti decoratori di grande effetto, spettacolosi.

Ma la scuola pittorica più importante del secolo è quella napoletana. La posizione dell'arte caravaggesca, nel quadro della pittura napoletana del Seicento fu stabilita dal Longhi come segue. Tre tendenze agiscono contemporaneamente, e sono: la prima, quella che fa capo al manierismo del Corenzio, pittore vissuto tra il Tintoretto e il Cavalier d'Arpino; manierismo che si svilupperà fino a Salvator Rosa, senza tenere alcun conto dei risultati ottenuti dal Battistello, pittore operante nella direzione del Caravaggio; la seconda quella che il Longhi chiama un raffinamento coloristico del Caravaggio, dovuto al sentimento delicato di Artemisia Gentileschi, venuta a Napoli nel 1630 a sfoggiare le eleganze della pittura di suo padre Orazio, ma forse anche a togliere qualche insegnamento dallo stesso Stanzione; la terza infine, quella che si svolge dal Ribera, e riflette quel tanto di sensuale e materialistico, e di eccessivo nell'espansione psicologica che può esservi nel temperamento meridionale: un caravaggismo come ridotto per famiglia, divenuto, nelle mani dello spagnuolo «puro prestigio tecnico o rugosità e spediente realistico». Ma il Battistello fu davvero, dove volle, un puro caravaggesco; risalito, poi, da quel luminismo, verso una plasticità e un linearismo impostigli dalla pratica della pittura murale. Accanto alle opere del Caravaggio, la *Salomè*, il *Gesù coronato di spine*, la *Madonna e Santi* del pittore napoletano si rivelano immerse nella classica disciplina del Merisi. Una *Giuditta* è così prossima allo schema e al colore del *David* della Borghese che si direbbe, il Battistello, un Caravaggio reincarnato; mentre nel *Cristo e la Samaritana* già vedi affermarsi in piena autonomia il suo sentimento plastico, in quello spandersi del colore e delinearsi del contorno dove non è più il senso spaziale del maestro. La monumentalità, l'azione, il movimento si risolvono così in un calore affettuoso, in una tenera sensualità, in una dolcezza di colorire, atteggiare, aggiustare panni che ritroveremo nello Stanzione, e sono i modi del manierismo barocco.

Ma il fenomeno Caravaggio, a non schematizzarlo in ciò che fu certo il suo carattere dominante, quella scoperta luministica; a non ridurlo all'aspetto strettamente stilistico di giuoco d'ombre e di luci, ma a considerarlo nella sua interezza, dove solo quel giuoco esprime la umanità dell'artista, si merita davvero d'esser considerato, come suole, il fondamento della pittura moderna. Dalla Toscana e da Roma, da Bologna e da Parma spirava nel secolo XVII una solenne rettorica e una dolce e saputa accademia, un vapore molle d'Arcadia. Solo da Venezia, col Tintoretto, era venuto ultimamente come un presagio di tempi nuovi. Ma non tutti saranno il Caravaggio, il Greco, o Rembrandt. A quei tiepidi contatti il nero vino del Caravaggio passato nelle botti napoletane si stem-

pera. Manierismo, purismo, classicismo e barocchismo decorativo combattono quella nuova coscienza, vi si mescolano. Dietro ai Lanfranco e ai Domenichino, ai Reni ai Guercino, ai Pietro da Cortona era pure una grande pittura, grandi sogni e grandi nomi, tutto il mondo arioso, immobile e perfetto del rinascimento; non certo diremo i Carracci, ma proprio Raffaello e Correggio e Tiziano. E Napoli, che nel '600 è la città più viva d'Italia, rifonde tutto in un crogiuolo; e accanto al Battistello e al Ribera hai il Vaccaro e lo Stanzione; e accanto al Fracanzano il Cavallino; e poi il Rosa; e più su di tutti Mattia Preti; e finalmente Luca Giordano, prodigio di assimilazione e di facondia sensuale. Risorge il manierismo dagli innesti napoletani in nuova poesia, sbocca in sentimenti delicati, elegiaci, rivela il compiacimento della vita sociale, sensitiva, e dolcemente patetica, e della natura come fantasticheria di paesaggi; e sopra tutto scopre un sentimento nuovo della luce come fenomeno cosmico, azione universale che tutto in sè riassume e risolve. Ne verranno le grandi decorazioni di chiese a Napoli, e fuori di Napoli e della penisola. A ventitrè anni il Fracanzano dipinge con piglio grandioso le cinque tele di S. Gregorio armeno. Un po' Ribera, un po' Tiziano, un po' Lanfranco, Caravaggio e Gentileschi: ma il chiaro senso della composizione e la commossa eloquenza hanno già in sè qualche cosa che ammireremo spiegata in Mattia Preti. Arriverà il Fracanzano nel *Figliuol prodigo* e in altre pitture meno ambiziose a « una soluzione propriamente pittorica del riberismo, a una fervida approssimazione improvvisativa della pittura integrale che sarà il campo in cui si sfogherà l'estro di Luca Giordano » (Ortolani). E lo Stanzione, al di sopra dell'eclettismo, ci dà i languori assai teneri della bella *S. Agata*: più che santa straziata dal martirio, dolce Erminia ferita d'amore. La sua ferita è proprio nel cuore e c'è nella donna uno struggente compiacimento di quel dolore, un caro dolore. La testimonianza sacra è divenuta sospirosa voluttà; e quel bianco e quel viola cangiante in oro così squisito non si dimenticano. Come non si dimenticano i gialli e i rossi della *S. Agnese*. La sede delle passioni è proprio in mezzo al petto, anche il Bernini abbiamo visto che conobbe ed amò quelle umane trafitte. Gesto che diverrà col tempo luogo comune, e si salverà nella musica del melodramma. Un artista, lo Stanzione, pieno di animate, brillanti risorse nelle difficoltà del luminismo; capace, nell'*Affresco di Gesù mostrato al popolo* della certosa di S. Martino, di creare, coi soli tocchi di luce sulla balaustra sottile e sui gradini d'una scala, effetti di magico rilievo. Il quale, nel bozzetto delle *Nozze di Cana* nasce già da quel battito luminoso di così rapida scanditura, da quella spettacolare complessità di incastri che faranno nel '700 la gloria del Solimena e di quel prestigioso decorativismo.

Ma quanto non deve il Cavallino allo Stanzione? Il De Rinaldis nella sua *Pittura del Seicento nell'Italia meridionale* propende a dare al Cavallino per primo maestro il Vaccaro: « egli avanza nell'arte traverso un lavorio di accumulazioni meditate ». Il Caravaggio e il Battistello, la Gentileschi e il Vaccaro, il Falcone, il Ribera, il De Lione, il Gargiulo passano nell'esperienza di questo delicato pittore. Eppure egli è una individualità delle più sicure della pittura napoletana del '600. Il suo fiabesco è il superamento fantastico della sua elegan-

za. Nei suoi concerti di figure quella luce che circola, scivola, guizza sulle sete più fini, sui velluti più pastosi, e accende colori di gemme; e quelle fanciulle a passo di danza, con mani a mezz'aria, bocche parlanti; e le belle cadenze di linee, l'equilibrio degli spazî, degli atti; e quella stessa cultura così obbediente al sentimento che la violenza naturalmente si avviluppa e quasi nasconde, assumendo aspetti di favola, colore di mistero nel luminismo caravaggesco (come nella *Strage degli Innocenti*); e quel patetico delicato che nell'*Abele morente* diventa armonia di tre toni, bruno, rosso e bianco di cera, e sfuma in una atmosfera surrealista: ecco i risultati di una moralità che sfugge al dramma del secolo, e canta in tono minore, idillica e sensuale, mondana e sentimentale.

Ma il Preti (1613-1699) è veramente al di sopra di tutti: mentre il bizzarro umore del Rosa si risolve in una specie di individualismo laico che gli scopre la selvatichezza della natura, nella quale egli cerca la sua immagine e la sua fantastica malinconia: sicchè il suo mondo può dirsi già romantico, e s'intende d'un romanticismo del '600 innestato al *meraviglioso*: Mattia Preti, il cui stile si può dire riposi sull'idea di « costruzione di forme nello spazio », è tutto invece immerso nella serietà religiosa, nella violenza appassionata del secolo. La sua ambizione incalza le possibilità del suo sentimento. Egli si accosta senza intermediarî alle fonti di quella eroica realtà che attraverso i lutti e le disperate miserie e i sacrifici della carne e della ragione gli si afferma d'attorno. Senti in lui il Guercino e il Ribera, ma l'intenzione che agita il pittore va più su, al Caravaggio, al Veronese, al Tintoretto. Per arrivarvi egli di volta in volta sconfina nell'atroce e nello spettacoloso. Ma il *Bozzetto della Peste* raggiunge davvero un sentimento che può dirsi di « eroico furore ». Il suo sentimento è rozzo, impetuoso, grossolano, monotono; ma certi fondi di quadri, certe favolose immagini bibliche (*Convito di Baldassarre*) ci fanno venire in mente il Rembrandt. La sua sensualità è un po' torbida, ma non analitica e compiaciuta come nel Ribera, che ne fa oggetto assoluto, e non senza genialità, di contemplazione, fino a innalzarla a mito della materia, penetrandola d'una sanguigna energia, che passerà in qualche modo nelle vene del Velasquez. È una sensualità, questa del Preti, coinvolta sempre in quella sollevazione e fanatismo degli spiriti tra loro contrastanti, in quella coscienza e oratoria del bene e del male dov'è la sua grandezza e la sua retorica.

La poca grazia e la ruvidezza dell'impaginatura (*Cristo in croce, Decapitazione di S. Gennaro*); la bilancia di masse inclinate fra mezzo alle quali la luce si precipita o l'ombra si spande; quelle sagome brune di contrappunto, quelle fronti e spalle incurvate di donne, alla veneta, e seni urgenti; tutto ciò che è suo o preso in prestito, forma e contenuto: i turbanti, le perle, le trine, i mori, le prospettive, i cieli stracciati del Veronese e di Tintoretto; quell'enfatico aprir di braccia, quell'affanno di respiro, quella solennità di racconto, quel barocco e quel livore d'affetti egli li propone, collocandosi nel bel mezzo del secolo, come supremo tentativo di conciliazione dei due termini di contrasto, sensualità e vita morale, su cui viveva e fioriva l'arte napoletana.

Ma il suo antagonista era nato nel 1632 e si chiamò Luca Giordano. Da lui comincia « quel fiume immenso di colore

e di luce che sommerge gli spazî », con lui trionfa l'eclettismo barocco che compromise l'ultimo Stanzione, che incantava perfino il Ribera; nel quale il Lanfranco fu maestro a Napoli; con lui si inaugura il Settecento come « volontà coloristica vittoriosa dei valori tradizionali della forma »; e il Bernini con lui « si attua nei campi della decorazione »; decorazione che presto invaderà l'Italia e l'Europa: spettacolo immenso. Una pittura così fatta vola dalle finestre dei musei. Un'atmosfera di fenomeni celesti, una luce che abbagliando e spiovendo crea le figure e le cose, e tra guizzi e fiamme e gorghi d'ombra le anima ad una azione d'insieme, le risolve in un generale ritmo e movimento, in un giuoco sapiente di incastri chiaroscurali, le guida verso effetti, per così dire, di coro. Una realtà illusoria, tutta forma, tutta felice smarrimento, tutta moto, gesto, un'orchestra di luci e di colori. L'immaginazione si schematizza, la mente si oblia, l'umanità attinge una felicità sensoria. Caravaggio è ormai dimenticato.

Nelle altre regioni e città d'Italia non si ebbero nel secolo XVII manifestazioni artistiche di rilievo. A Genova il manierismo e il caravaggismo mediato dal Gentileschi trovano nuovi accenti per l'influsso del Van Dyck che in quella città soggiornò nel 1622. I Carloni, migliori fra tutti, restano tuttavia dei decoratori. Bernardo Strozzi è altra cosa. Guardò a Rubens e a Van Dyck; fuggito nel 1630 a Venezia si ispirò al Liss e ai grandi veneziani del '500. *La Cuoca,* ch'è sua opera caratteristica, rivela un atteggiamento antidecorativistico, fiammingheggiante. Luce e colore; bruni, rosa, bianchi tengono in piedi la sua *Carità di S. Lorenzo* della Chiesa di S. Nicolò da Tolentino.

Altri genovesi, G. Benedetto Castiglione, Gioacchino Assereto. In quest'ultimo è il giuoco vibrato della luce e dell'ombra che enuncia rapidamente la forma.

A Milano abbiamo i Procaccini, il *Cerano* (G. B. Crespi), il *Morazzone* (P. F. Mazzucchelli) e Daniele Crespi. A Venezia, con lo Strozzi genovese, Domenico Feti romano e Giovanni Liss tedesco interrompono il quieto vivere manieristico. Il Feti, caravaggesco, carraccesco e rubensiano giunse a Venezia da Mantova nel 1621. Anche la sua pittura è tutta nella relazione di luce-colore. A Venezia il suo gusto si approfondisce, l'immaginazione si fa più raccolta (vedi *Melanconia* della Galleria di Venezia).

Anche il Liss parte da una esperienza caravaggesca che a Venezia si risolve in una dissoluzione dei colori nella luce, in una mobilità di effetti chiaroscurali nei quali la forma si stempera e smaterializza.

IL SETTECENTO

I problemi spaziali del Rinascimento divenuti nel '600 problemi essenzialmente luministici; e distaccatisi sempre più dalle norme classiche, dai rigori di costruzione prospettica; divenuti col Bernini e col Borromini una cosa sola con un sentimento altissimo di libertà fantastica, nel secolo XVIII continuano a fruttificare. Diciamo che architettura pittura e scultura ne dànno ancora una soluzione, la quale piglia il nome di Rococò. È il trionfo del capriccio, dell'ornamentale, dell'aereo, dell'Arcadia; è il battere rapido, fugace dei lumi, il frangersi delle linee, il moltiplicarsi degli assi prospettici. L'immaginazione degli artisti figurativi è dunque tutta volta ad effetti di luminosità. Nell'architettura non più troviamo il forte chiaroscuro, il poderoso giuoco di masse, lo svolgersi solenne di

linee dell'architettura barocca, ma una delicatezza di ornati nei quali si moltiplica l'effetto luminoso, una leggerezza e slancio capriccioso di linee. Il particolare, in questo dissolversi della forma costruita nella luce, piglia uno speciale risalto. Libera da ogni rispetto al classico, assolutamente libera nei suoi ritmi, tornerà l'architettura dopo la metà del secolo a sentire tutto il valore d'una metrica che avvalori la forma, dia riposo agli spazî. Il passaggio dal rococò al neoclassicismo avviene spontaneamente per opera del Juvarra e del Vanvitelli, pittorici architetti, ma già sensibili ai richiami d'un gusto più sobrio. Solo sulla fine del '700 il neoclassico si mostra come applicazione di arido formulario erudito. Il Winckelmann, e per l'architettura, il Milizia, saranno i teorici di questo movimento che volle riportare l'architettura alla purezza delle forme, ai suoi rigori strutturali, ma fu tuttavia aridamente legato all'antico e ai suoi canoni astratti.

Filippo Juvarra (1688-1737) fu grande architetto, che operò quasi sempre a Torino dov'era stato chiamato da Vittorio Amedeo II. Messinese, s'era educato a Roma sulle opere del Fontana, del Borromini e del Bernini. La *Basilica di Superga* (1717) innesta a uno schema circolare un classico pronao, ed alta com'è su un podio risolve in prospettiva scorciata le sue forme, le quali si modellano nella luce in modo da produrre effetti di spazî, d'ombra e di luce, e da rivelare nell'architetto una sensibilità squisitamente coloristica. Così la facciata di *Palazzo Madama* è improntata a un gusto prospetticamente illusivo e delicatamente luministico, nel quale lo spazio è sentito nella sua illimitatezza. Lo scalone di Palazzo Madama coi suoi complessi giochi prospettici e luminosi è stupenda scenografia nella quale s'appaga il lirismo immaginativo dell'artista settecentesco. Altra opera importante del Juvarra è la *Palazzina di Stupinigi,* concepita anch'essa in modo che la struttura plastica si risolva in un rapporto di luce-colore. Da ricordarsi ancora la *Chiesa del Carmine, S. Croce,* le *cupole* dei duomi di Mantova e di Como, il *Palazzo Reale* di Madrid e di Lisbona. Il cosidetto « barocco piemontese » (quello per es. di Benedetto Alfieri) deriva dall'arte del Juvarra.

Altro architetto importante in questo secolo è Luigi Vanvitelli (1700-1773) che operò specialmente a Roma, a Napoli, a Caserta. A Roma il monumento più notevole del Settecento è tuttavia del Galilei, e cioè di un architetto che aveva ritrovato in un suo giovanile soggiorno londinese, e cioè a contatto di quel classicismo, i modi coloristici del Palladio. Questo monumento è la *Facciata di S. Giovanni in Laterano.* Da essa deriva la fronte di *Santa Maria Maggiore* di Ferdinando Fuga fiorentino, autore anche del *Palazzo della Consulta.*

Ma il Vanvitelli, figlio di Gaspare Van Wittel pittore olandese, e cresciuto a Roma nell'ammirazione del Bernini, del Borromini e del Fontana, è architetto di grande invenzione e larghezza di spirito. La *Reggia di Caserta* per la grande stesura delle superfici, il vivo senso degli spazî, il ritmo sottile dei particolari luministici sta in una posizione di mezzo tra rococò e neoclassico. Anche l'atrio e lo scalone, per la molteplicità degli assi prospettici e la complessa composizione dei piani di luce, nonchè per l'attenuarsi dei contrasti chiaroscurali, si mostrano appartenenti al gusto rococò; mentre hanno già in sè, nei loro elementi costruttivi, una compostezza, una propor-

zione che sanno già di classica reazione. E tuttavia il classicismo del Vanvitelli, com'è bene stato osservato, è ancora « arcadico e non storicistico o estetistico »; è un classicismo che nasce in seno al gusto rococò, condizione di quella visione pittorica.

Il Settecento non fu secolo plastico; la scultura non vi fiorisce quindi altro che in forme ornamentali, sfruttando l'esperienza stilistica berniniana. Un Pietro Bracci (*Fontana di Trevi*), un Filippo della Valle, a Roma, ci dànno opere modeste. Meglio assai il Serpotta a Palermo, il quale, nella decorazione di putti e fiori dell'Oratorio del Rosario, dell'Oratorio della Compagnia di S. Lorenzo e della Chiesa delle Stimmate, realizza estrosi accenti plastici, e fa vivere le immagini d'una vita chiaroscurale assai intensa, e d'un movimento fantasioso e leggiadro. Luministica alla Tiepolo è la scultura del veneziano Morlaiter. Le sue composizioni, accentate di scuri e di chiari, vivono in una distesa, avvolgente luminosità atmosferica. Da ricordarsi il bassorilievo della collezione Donà delle Rose, *La fuga in Egitto*.

Un secolo pittorico il '700. E dunque la pittura non vi langue o muore, ma ci dà ancora nomi ed opere di grande importanza e valore. Abbiamo veduto a Napoli nel secolo XVII Luca Giordano dare inizio al « fiume di luce », e cioè subordinare interamente la forma all'effetto coloristico. Da lui procede il Solimena, ch'è il grande ingegno napoletano del secolo XVIII. Per quanto egli tenti di arginare con ritorni a Mattia Preti quel dilagare di luce totale; per quanto il suo chiaroscuro possa divenire talvolta violento e perfino caravaggesco, il suo spirito è ormai tutto rivolto all'apparato, si scioglie in valori ornamentali, abitudinarî, quanto più vuole apparire elettrizzato. Che cosa è quel bruno delle ombre se non una convenzione propria a tutto il manierismo del '700? Anche la pittura da cavalletto diviene così, a poco a poco, decorazione. Che cosa sono le *Allegorie* del Conca, dove i personaggi sono scorporati d'ogni contenuto individuale, se non pura eleganza, capriccio e feste di bel mondo? È un barocco, un rococò codesto dei De Matteis, dei Mastroleo, dei Giaquinto, che si diffonderà per l'Europa insieme all'arte del Tiepolo. La lezione di Caravaggio ancora la senti nei pittori di nature morte. Un Belvedere continua di fatti la tradizione dei Recco e dei Ruoppolo. La senti ancora nel pittore Traversi. Quel Gaspare Traversi che in una serie di quadri a soggetto (per es. *La rissa*) si mostra ancora tutto azione, vita di caratteri, forza comica, serratezza di discorso. Fine psicologo, in quel secolo affettuoso il Traversi guarda da presso i suoi personaggi, i quali coi movimenti, i gesti, le parole, i sorrisi, i ghigni, i lazzi, le risa, i lamenti, gli ammicchii, occupano tutta la scena. La tragedia sacra s'è mutata in commedia di caratteri.

Mentre a Roma fiorisce una pittura fiaccamente barocca, o intellettualisticamente classica, come quella d'un Batoni, d'un Pannini (paesista di stile eroico), d'un Mengs — formulatore quest'ultimo dell'estetica neoclassica —; e si afferma la fantasia epica, romantica del Piranesi, acquafortista sommo che dei ruderi antichi fece elementi della natura pittoresca e sognante: a Bologna, dopo le scenografie di Francesco Galli (il Bibbiena) e del suo allievo Maria Bigari, la pittura si rinnova con l'opera di Giuseppe Maria

Crespi, detto lo Spagnuolo. Da lui dipende la fortuna della pittura non solo a Bologna ma a Venezia ed altrove. Vediamo in che consiste la novità del suo linguaggio. Dalla Scuola del Guercino egli si stacca per giungere, con la *Strage degli innocenti,* a un gusto dove l'elemento spazio prospettico, regolatore dell'effetto di luce, viene sostituito dal colore e dal chiaroscuro. Un chiaroscuro diciamo non più in funzione spaziale ma coloristica. Cadono dunque con Crespi le impalcature della macchina carraccesca e barocca, la visione acquista una intimità umana ch'è l'inizio di tempi nuovi. Le sette tele della Galleria di Dresda nelle quali il pittore ha rappresentato i « Sacramenti » sono in questo senso altamente significative. Il Crespi, che ha portato la pittura fuori d'ogni enfasi scenografica, d'ogni apparato barocco, si risolve in immagini e situazioni psicologiche d'un valore strettamente umano. Questi sacramenti sono i gravi episodî della vita individuale, che la luce fa, nel ravvivarsi dei colori, e nel loro contrastarsi, fortemente patetici. Il rapido alternarsi dei colori nella luce rende fantastica la scena della *Fiera di Poggio a Caiano,* le cui molteplici variazioni cromatiche sono tuttavia riassunte da talune dominanti. Questa composizione regolata da contrapposizioni violente di zone di colore passerà a Giovan Battista Piazzetta, restauratore della pittura a Venezia.

Un barocco scenografico, manieristico, eppure vivo, originale, tutto moto di luci ed espressività di forme rimane quello del genovese Magnasco. Le sue scene di anacoreti e di conventi appaiono in una aura allucinante. Prospettive, figure, elementi paesistici, deformati dalla fantasia dell'artista, da quel rapido guizzare e fiammeggiare di luci, vivono d'una vita assolutamente pittorica.

Ci potremmo ancora soffermare a fare i nomi del bresciano Ceruti, del bergamasco Ghislandi, del mantovano Bazzoni, del bellunese Ricci : pittori di modesta importanza. Ma da Venezia ancora una volta ci viene una voce solenne ; a Venezia ancora questa pittura italiana da tanti secoli in cammino ripiglia le forze, attinge la grandezza. Il Piazzetta e il Tiepolo nella pittura monumentale ; il Canaletto e il Guardi in quella paesistica concludono la rivoluzione luministica del secolo e riassumono e rinnovano quei problemi morali.

Dal Crespi dunque deriva il Piazzetta (1682-1734), il quale nelle sue prime opere già si palesa tutto impegnato in una ricerca di rapporti costruttivi di luce ed ombra. Ogni colore, collocato nella luce a contrasto netto con gli altri, dà idea di forma e di spazio nella tela di *S. Filippo Neri e la Vergine* dipinta dal pittore nel '725 per la chiesa di S. Maria della Fava. L'accento vivo di questi colori (e il risalto che ne pigliano le immagini) è carattere tutto del Piazzetta, il quale in quell'accento pone la risoluzione dei problemi compositivi. Sono i valori tonali, in altri termini, che nel quadro citato assestano prospetticamente le figure. Il medesimo si vede nella decorazione di soffitto della Chiesa dei S. Giovanni e Paolo, dalla quale è esclusa ogni ricerca di ambientazione architettonica. Opera perfetta è l'*Indovina* delle Gallerie di Venezia, nella quale il contrasto fra i toni rosa e bianchi della figura principale e i bruni della donna che si profila a sinistra è così ben timbrato, che la composizione vi si risolve intera. Questo sentimento dei contrapposti e degli incastri chiaroscurali che dànno una così ar-

monica vita a un quadro come quello intitolato *S. Francesco in estasi* (Vicenza, Pinacoteca); questo risolversi della fantasia del Piazzetta in così puri accenti pittorici, stabiliscono una posizione di gusto tra le più importanti, e una personalità a cui dovrà rivolgersi presto un Tiepolo, che in esse troverà per l'appunto quella monumentale concisione e quella esaltazione dei valori cromatici in funzione di spazio che diverranno fondamento della sua pittura.

Giambattista Tiepolo, vissuto dal 1696 al 1770, è il massimo artista veneziano del secolo decimottavo. Dal Piazzetta pigliò il gusto della luce-colore; da Sebastiano Ricci quello dello spazio scenografico e delle tonalità ariose e brillanti; dal Veronese taluni accordi cromatici e schemi compositivi e amore di sfarzo e di costumi.

Fecondissimo artista, riempì Venezia e il Veneto d'una pittura tutta splendore di luce, movimento e infinito spazio, tutta limpidezza di rapporti cromatici nella quale le figure si esaltano. È questa ricerca di luminosità totale che porta molte volte il Tiepolo a inscenare nel cielo le sue storie e le sue fantasie. Gli affreschi del Palazzo Arcivescovile di Udine, le decorazioni della Cappella Colleoni a Bergamo, quelle della Villa Valmarana presso Vicenza, della Chiesa dei Gesuiti a Venezia, dei Palazzi Archinti e Clerici a Milano ci parlano di un pittore che spazia in un mondo senza confini, tutto gaiezza di gamme, tra le quali dominano i rosa, i verdi, gli azzurri pallidi. Il soffitto della Chiesa degli Scalzi raffigurante il *Trasporto della Santa Casa,* opera andata sciaguratamente distrutta durante la prima guerra mondiale, è capolavoro di questo periodo, per il movimento, la rapidità del tocco, la sapienza degli scorci, la trasparenza delle luci, l'originalità della composizione. Ne è rimasto il bozzetto nelle R. Gallerie di Venezia.

La pala dei Gesuati è di questo stesso periodo (e così il *Ritratto di Procuratore*); in essa è la medesima impostazione coloristica. Così l'*Andata al Calvario* del 1749 ci mostra una contrapposizione di chiari e scuri tenuti nella stessa intensità di luce. La quale diviene fortissima nella *Incoronazione della Vergine.* Ivi luce e ombra non sono più altro che rapporto cromatico nella assoluta luminosità dello spazio.

Dopo il 1762 il Tiepolo, che aveva interamente e nella maniera più splendida affermato il suo stile negli affreschi di Palazzo Labia con le « Storie di Antonio e Cleopatra », accetta l'invito di Carlo III di Spagna e si reca a Madrid, dove esegue gli affreschi nel Palazzo Reale, coll'aiuto dei figli Lorenzo e Gian Domenico.

Il Tiepolo è l'ultimo pittore della grande tradizione dell'arte monumentale italiana. L'identità di luce spazio colore; l'estrosità dell'invenzione, la letizia del sentimento, il gusto del pittoresco pigliano sotto il suo pennello forma inconfondibile. Dopo di lui (e del figlio Domenico, pittore di scene di genere, di mascherate, che si direbbero anticipare Goya) la pittura si volge con Pietro Longhi all'aneddoto; col Canaletto e col Guardi alla rappresentazione paesistica. Antonio Canal detto il *Canaletto* (1697-1768) rinnova il preesistente vedutismo prospettico e scenografico col calore d'un sentimento pittorico vivamente realistico. Gli aspetti delle cose vivono in una madraperlacea e dorata tonalità, in un intenso luminismo di macchie che dà grande risalto allo spazio rigorosamente pro-

spettico. Più immaginoso il Guardi, che non fu solo pittore di vedute.

Francesco Guardi (1712-1793) è natura più vivamente poetica; diciamo ch'egli non ha come il Canaletto il gusto della descrizione particolaristica, ma subordina all'azione trasfiguratrice della luce tutti i valori oggettivi della veduta. *La laguna* della Galleria Poldi-Pezzoli è un esempio bellissimo di questo suo poetico e tutto moderno modo di intendere il paesaggio. Ivi nessuna ricerca prospettica, nessun compiacimento di descrizione e di analisi. Ma solo la poesia d'una diffusa luminosità che dai neri delle gondole s'innalza fino ai perlacei delle case lontane. Il Guardi si direbbe che in queste sue opere applichi le stesse leggi pittoriche del Tiepolo. Egli chiude il secolo e il glorioso cammino d'una secolare tradizione.

L'OTTOCENTO

L'Ottocento aprì gli occhi neoclassico, tutto forma, chiaroscuro e scultura, tutto eroico mitologico e atletico; tutto greco e romano. Il Canova è il campione famoso e celebrato del tempo: scultore, come lo vediamo oggi, meglio di sentimento e di grazia settecenteschi che prassitelico, meglio umano e sensuale che archeologico alla Winckelmann. Nato neoclassico — e il neoclassicismo come s'è visto non è tutto uscito dalle meditazioni libresche, ma già viveva *in nuce* nelle architetture del Galilei, del Juvarra, del Vanvitelli — il secolo XIX intorno al '30 si rinnova: le sue forme si sciolgono, il colore s'accende. Mentre si libera dei greci e dei romani scopre il medioevo e l'oriente, s'accosta al mondo contemporaneo rappresentato dalla natura solitaria, si conforta nel paesaggio. In Francia (ch'è il paese destinato a primeggiare in questo secolo, avendo assimilato la lezione di secoli di pittura italiana, olandese e spagnola), Delacroix spodesta David, e compromette presso Baudelaire la reputazione di un Ingres. Corot sogna nel bosco, dove i grandi alberi specchiano le loro chiome negli stagni. In Italia questa pittura romantica, che nella esperienza francese parve dovesse rinnovare il gusto barocco, non ebbe tuttavia vera fortuna. Gli Ussi, gli Hayez, i Morelli, per dire dei tre massimi, fanno della letteratura. Solo forse il Carnevali, detto il Piccio, fu pittore dotato di veri spiriti romantici: diciamo d'un sentimento commosso e sognante della natura e d'un genuino amore del mito. E con lui, per la pittura di paese, il Fontanesi, che la realtà impregna d'un sentimento poetico evocativo di antiche partiture di luce ed ombra.

Ma il romanticismo, spogliato del suo bagaglio letterario, ridotto alla sua essenza, sarà ben presto quel gusto che piglia il nome di realismo: una comunione diretta dell'uomo con la natura. Si arriva al giorno che il Bartolini presenta ai suoi scolari dell'Accademia un gobbo, perchè se ne servano come modello. Questo realismo è, si capisce, amore di tutto ciò che è vita contemporanea. I pittori aprono gli occhi agli spettacoli della strada, si innamorano delle loro città, dei loro abiti e costumi, dei loro affetti quotidiani, dell'angolo del loro giardino. Chiudono la porta dello studio ed escono per i campi; e i loro occhi vedono luci nuove, colori nuovi: motivi di canto non prima osservati. La pittura si scioglie d'ogni convenzione, si rischiara, inventa un linguaggio nel quale le ombre possono diventare viola, gli alberi farsi turchini; e dove i gialli, i rossi, i verdi squillano puri; e le immagini si imbevono di luce, respirano in

pieno sole. È la fine della pittura tornita, liscia, condotta in bello stile; dove ogni cosa è resa evidente, fissata in una norma. Gli impressionisti in Francia, i macchiaioli in Italia creano una realtà succinta ma non per questo meno concreta e poetica, una realtà appunto di « impressioni » e di « macchie ».

La pittura europea si rivolge a una società che non è più quella dei grandi palazzi, chiese o reggie; ma ad una società borghese, della quale interpreta i sentimenti, il profondo naturalismo e individualismo. Le emozioni pittoriche si fanno, per così dire, d'ordine privato; sicchè i quadri assumeranno spesso proporzioni ridotte. È opinione ormai corrente che i frammenti di Medardo Rosso siano tra le più vive sculture italiane del secolo; e che le cose più belle di Giovanni Fattori sieno quelle da lui dipinte sui coperchi delle scatole di sigari. L'arte deve riflettere, anzi tutto, gli « stati d'animo » dell'artista.

Scompare così la pittura storica, la composizione ritmata classicamente, architettata. La figura umana tende a scomparire nel paesaggio, a farsi episodio, pura nota di colore nel dilagare, nel frangersi della luce. La luce è il problema, il motivo dominante di questa pittura. Si capisce così come non ci si stanchi di dipingere all'aria aperta (il *plein-air* dei francesi). Il pittore, dagli ultimi decenni del secolo scorso ai primi di questo, non è più un elaboratore di poemi nel chiuso del suo studio, ma un uomo che di prima mattina o di pieno meriggio, o sul calar del sole se ne va per le strade e pei campi, con lo zaino in ispalla come un soldato, a scoprire di che azzurro diventi un orto di cavoli sotto la brina appena il cielo s'imbianca; di che rosa si faccia il cielo, e il fiume che lo riflette, tra i freschi alberi; di che neri e bruni e turchini e gialli e rossi si punteggino le strade, le piazze e i giardini delle città; e come svaniscano tra le nebbie rosa e cilestri dei crepuscoli le pietre, le facciate delle cattedrali; e come una coppia di buoi aggiogata a un carro rosso grandeggi sul fondo del mare; e come sotto nuvole bianche si muovano l'erbe dei prati; e come sui tavoli delle osterie suburbane, e sulle coppie di amanti il sole accenda i suoi lumi, e occhieggi, e scintilli.

Breve parentesi può considerarsi il neoclassicismo. Le idee estetiche di un Mengs, di un Winckelmann, di un Milizia; le ricerche archeologiche, e infine il bisogno di sottrarsi al dilagante, dissolvente pittoricismo sono gli antecedenti d'una architettura come quella d'un Piermarini (1734-1808), scolaro del Vanvitelli, autore a Milano del *Palazzo Ducale* (oggi *Reale*), del *Palazzo Belgioioso*, del *Teatro della Scala;* come quella d'un Luigi Cagnola (1762-1833) autore a Milano dell'*Arco della Pace*, così apertamente ispirato agli archi di Tito e di Costantino; come quella di Giuseppe Valadier a Roma (1762-1839), il quale lega il suo nome alla *Piazza del Popolo;* come quella del Poletti, riedificatore della *Basilica di S. Paolo.*

La scultura neoclassica si risolve nel nome di Antonio Canova. Nacque a Possagno nel 1757, morì a Venezia nel 1822. Passato presto da Venezia a Roma, dal pittoricismo alla Morlaiter al culto della Grecia e di Roma, egli comincia ad affermare la sua personalità col gruppo di *Dedalo ed Icaro,* ancora impostato in un gusto luministico. Dal quale l'artista si scioglierà appena nel *Monumento a Clemente XIV* in S. Pietro. Ivi la figura del Papa è ancora tutta pittoricamente vi-

brante, mentre le statue della Temperanza e della Mansuetudine mostrano già l'imitazione dei classici. L'amore della plasticità, del formalismo classico affatica la fantasia dell'artista, lo conduce a ingegnosi compromessi (*Amore e Psiche*) lo inaridisce in formulazioni d'accento rettorico. Il *Gruppo di Ercole e Lica* è l'esempio tipico di questa sovrapposizione di schemi intellettualistici al libero svolgersi del sentimento; e così i *Pugilatori*, il *Perseo*, la *Statua di Napoleone* sono da considerarsi saggi di letteratura meglio che invenzioni poetiche. Non così la statua giacente di Paolina Borghese (*Venere vincitrice*): espressione di un sentimento delicatissimo, tutto ritmica grazia e sensuale umanità. Ma il Canova è destinato a sopportare fino all'ultimo il suo dramma. Da questa squisita, settecentesca sensibilità pittorica egli continuamente ridiscende verso le formule del plasticismo classico. Nei suoi ultimi anni, tuttavia, con la statua di Pio VI, con i busti di Maria Luisa e di Caterina Murat, pronuncia ancora parole che giustificano la sua fama. Ma il neoclassicismo, il quale non riuscì a perdere un Canova, che insomma lo dominò con la forza dell'ingegno, compromise interamente la personalità del suo allievo Thorwaldsen, arido, scolastico imitatore dell'antico e dei suoi canoni.

Fu in sostanza un movimento reazionario, che solo per poco doveva ritardare il fiorire dell'arte romantica. Movimento dunque che si risolve in auliche manifestazioni, come sono gli affreschi di un Appiani; il quale pure, nel *Carro d'Apollo*, e in taluni ritratti si mostra pittore vivo, e d'una pasta migliore di quella ond'erano fatti un Benvenuti, un Sabatelli, un Camuccini, pittori eruditi e rettorici.

Ma come ci si liberò dal formulario neoclassico?

All'antico, in architettura, si sostituiva il gotico; e poi il quattrocento e il cinquecento e perfino il barocco. Ne derivò quell'ecclettismo e culturalismo che prima o poi condussero l'architettura a spegnersi in affermazioni di puro mestiere, nella più tragica confusione di stili che mai abbia offuscato quell'arte. Il *liberty*, col suo decorativismo naturalistico e sovrapposto alla meccanica aridità degli schemi, è l'ultimo risultato di questo disordine.

Fatti più serii si produssero in vece in seno alle arti propriamente dette figurative. Uno scultore come Lorenzo Bartolini (1777-1850), ch'era stato allievo, a Parigi, del David, e poi amico di Ingres, segna una tappa nello svolgimento del gusto plastico italiano. Il suo nuovo ideale è il « vero »: e tuttavia si tratta di un vero che passa pei moduli del Quattrocento toscano. Questi moduli aiutano lo scultore a sfuggire le genericità del neoclassicismo (si veda il suo *Ammostatore*), a rendere le forme più asciutte e solide e relative al movimento delle linee. La sua famosa *Fiducia in Dio* — il gruppo della *Carità* non è scevro del tutto da stilismi neoclassici che fanno convenzionale l'impegno monumentale —, è statua indubbiamente importante per la soave tornitura delle forme e la spregiudicatezza della composizione, per il gentile idealistico naturalismo, ma non esente da inflessioni puriste; donde quell'effetto di eccessiva tensione sentimentale. Capolavoro del Bartolini, del quale si ricordano il *Machiavelli*, l'*Astianatte*, il *Monumento Demidoff*, opere tutte da salvare per questo o quel particolare, dominate come sono da un freddo intellettualismo, capolavoro del Bartolini è il

Monumento alla contessa Zamoyski in Santa Croce. Ivi quello studio del vero si risolve in un ben ritmato svolgersi di linee e di luci che dànno il senso della mortale calma; quella varia e sensibile modulazione di piani si conclude in perfetta unità pittorica.

Alla mediocrità dei discepoli diretti e indiretti del Bartolini, tra i quali emergono un Giovanni Duprè e un Vincenzo Vela (il primo, famoso per la sua *Pietà,* tutta ricerca di monumentalità e di drammatica espressione; il secondo celebre per il suo *Napoleone morente*), reagisce in Firenze Adriano Cecioni, scultore, pittore, polemista, corifeo dei macchiaioli. Il suo realismo è d'altra specie da quello del Bartolini. Non è più un atteggiamento di reazione polemica al bello ideale dei neoclassici ma propriamente uno stato d'animo, e quindi una novità di visione e di linguaggio. Il gruppo del *Bambino con gallo* di così impetuosa vitalità nei suoi caldi accenti pittorici; il gruppo famoso della *Madre* (che ispirò il Carducci), e talune piccole terrecotte sono opere che tengon fede alle premesse teoriche del Cecioni.

Anche in Lombardia l'accademismo è destinato a poco a poco a cadere. Giuseppe Grandi, con la sua *Statua di Cesare Beccaria* annuncia quel pittoresco che lo farà partecipe della « scapigliatura » e che diverrà, in opere successive, quali *Il paggio di Lara* e il *Maresciallo Ney,* un gusto del non finito, un romantico e polemico abbreviare e rompere ritmi monumentali, insomma una specie di naturalismo tutto impeto e rapida commozione. *Il monumento delle Cinque Giornate* per certi versi assai bello, è per altri senza vere e proprie qualità espressive. Il pittoresco del Grandi ancora molte volte tecnicistico, e diremmo bozzettistico, si risolve in un vero e proprio impressionismo pittorico nell'arte di Medardo Rosso (1858-1928). È a Parigi difatti, a contatto con quei nuovi pittori, che il gusto del Rosso perviene a una chiarificazione. La scultura va osservata da un certo « punto di veduta »; è la luce che suscita in essa i valori poetici, e stabilisce un rapporto preciso tra l'immagine e l'ambiente. Sono le sculture del Rosso per lo più teste — si direbbero frammenti lirici —; sculture profondamente romantiche, e cioè spiranti una calda, affettuosa umanità. Il battito o il fluire della luce sui piani avvalorano i caratteri della vita individuale, definiscono una realtà morale. *La donna ridente,* il *Bambino ebreo,* l'*Ecce puer, La portinaia,* per dire solo di poche, sono le opere d'un artista che ha inteso il valore dell'impressionismo e ha portato la scultura italiana fino alle estreme risoluzioni del gusto pittorico.

A Napoli, in quell'ambiente cioè naturalistico, lo scultore che seppe sollevarsi al di sopra d'ogni gretto verismo fu Vincenzo Gemito, che in piccoli bronzi e terrecotte (teste di scugnizzi, pescatorelli, ecc.), ci dette una plastica animata, e, si direbbe talvolta, d'antica discendenza ellenistica.

Passata rapidamente la moda neoclassica la pittura italiana del secolo XIX si trovò a riscavare nelle diverse situazioni regionali i suoi nuovi valori. A Napoli, giust'appunto la tradizione naturalistica era assai viva; sicchè quell'amore di vero così diffuso nel tempo pigliò la forma, con Filippo Palizzi, d'una analitica dedizione al modello (animali per lo più), che l'intensità del colore, la precisione degli accordi tonali e la splendidezza degli effetti di luce non di rado avvalorano liricamente.

Il rinnovamento era nato con Giacinto Gigante, paesista della « Scuola di Posillipo » che seppe portare il vedutismo locale ad altissime emozioni pittoriche. Il suo sentimento della natura è un amore di spaziosità luminosa dove le apparenze cromatiche si dissolvono e trasfigurano. In lui il gusto luministico settecentesco viene superato dalla modernità dello stato d'animo. Ma un Domenico Morelli con le sue preoccupazioni letterarie, con le sue esigenze che in definitiva rimangono accademiche, turbò non poco le acque, portando nell'ambiente le sue romantiche inquietudini. Pensò al Tiepolo, al Delacroix; tentò la composizione storica, poetica e religiosa. In realtà egli si risolve in rapide, sensuali emozioni (i bozzetti), in una vaga, delicata affermazione di pittura tutta luce-colore. Meglio di lui il Toma; che, partito dal chiaroscuro locale, conclude la sua esperienza in opere di aperta luminosità, tali da far pensare a una geniale intuizione dell'impressionismo. Il suo sentimento elegiaco, spoglio di compiacimenti descrittivi; il suo gusto prospettico, la castità e la riservatezza del suo sentimento cromatico, lo hanno portato, in opere come *La S. Felice in Carcere, Il Viatico, La lettura in convento, La ruota dell'Annunciata,* a una espressione di profonda, accorata umanità. Tra il verismo totale di un Palizzi e l'« aura poetica » di un Morelli questa pittura di Gioacchino Toma si colloca come quella che dà alla scuola napoletana dell'800 un sicuro prestigio. Questa scuola, attraverso l'opera di pittori come Cammarano (vedi la sua *Piazza S. Marco*) come Michetti, come De Nittis, il quale passò presto nell'ambito dell'impressionismo francese, giunge al lirismo chiaroscurale e cromatico d'accento dionisiaco d'un Antonio Mancini. Questo pittore eccezionale condusse i problemi luministici che occupavano la pittura del tempo a risoluzioni estreme. Il suo impegno fu quello di conciliare la panica, solare luminosità dell'impressionismo con il chiaroscuro della tradizione napoletana. Ne vennero opere, di un artista tutto sensualità visiva, di singolarissima tecnica; tra le quali ve n'ha di quelle che il Mancini rivelano pittore grande e originale.

Il colore, la luce, dopo la fiacca parentesi neoclassica, sono i valori a cui tende la pittura del secolo XIX. A Milano un romantico come l'Hayez (*Vespri Siciliani*) guarda ai grandi veneti, ma non supera nei quadri storici l'accademismo. Solo nei ritratti (e lo stesso si può dire dei toscani Bezzuoli, Ussi ecc.) egli ripiglia il filo della pittura e il suo disegno, il suo colore diventano espressivi. Gli Induno nel frattempo si dànno a una brillante pittura di genere; Giovanni Carnevali, detto il Piccio, inizia il secondo romanticismo lombardo, sciogliendo le sue forme in una calda luminosità atmosferica. Dopo di lui s'inizia quel movimento che fu detto della Scapigliatura, e che ebbe come attore principale Tranquillo Cremona, il cui dolciastro romanticismo e sentimentalismo lo fanno ormai posporre al Ranzoni ch'ebbe un sentimento più vivo dei rapporti di colore e luce e una più genuina intuizione dei valori morali del suo tempo.

Al neoclassicismo s'era opposto in un primo tempo il Purismo (preceduto a Roma dalla secessione del viennese Federico Overbeck, fondatore della confraternita dei pittori Nazzareni, adoratori di Dio attraverso la pittura italiana del Quattrocento): purismo che diverrà a un certo punto, per opera di Dante Gabriele Rossetti, il preraffaellismo. Alla

scapigliatura si oppone il divisionismo: teoria proveniente dalla interpretazione positivistica dei colori e della luce. I colori non vanno mescolati sulla tela, ma accostati puri. La scala dello spettro solare, i principî della « complementarità » regolano il nuovo gusto. Dal quale tuttavia uscirà un Segantini, pittore d'un profondo sentimento degli spettacoli naturali. Dopo una fase di pittura post-cremoniana, il pittore ritrova un suo senso di umana grandezza, un gusto di definizione e di monumentalità che celebra in opere come *Alla stanga*, l'*Aratura*, *Le Due madri*. Aderì al divisionismo nel 1886 trovandovi dapprima un aiuto alla risoluzione di problemi coloristici e luminosi; ma perdendovisi poi in forme di misticismo e simbolismo d'origine preraffaellita.

A Venezia la pittura si esprimeva intanto nell'arguzia vernacola d'origine settecentesca (per intendersi, alla Pietro Longhi) di Giacomo Favretto; in Piemonte, attraverso il linguaggio pateticamente romantico, derivato specialmente dal Corot e dai maestri della scuola di Fontainebleau, di Antonio Fontanesi. Un pittore di grave sentimento, che intona i paesi su gamme calde e brune luministicamente, ed è in special modo felice in quei bozzetti dove il suo senso compositivo si scioglie dagli impacci della tradizione vedutistica. In Lombardia, in questa seconda metà dell'Ottocento, la pittura si esprimeva ancora attraverso la sensuale concisione coloristica, le spavalde abbreviature e l'aneddottica di un Mosè Bianchi e di un Gola.

Ma la scuola regionale pittorica più importante in questo secolo è quella toscana, detta propriamente dei macchiaioli. In teoria era lo studio del « vero » il problema che teneva impegnati questi pittori: un vero, si capisce, da risolversi in linee, forme, colori, chiaroscuro. In realtà si trattò di un sentimento figurativo che risolvette gli aspetti della natura in zone di colore contrapposte (macchie), dalle quali derivarono effetti di spazio e chiaroscuro. Non più dunque il finito e il tornito dell'accademia, ma un linguaggio succinto stimolato dalla gran luce naturale. Movimento che idealmente si lega all'impressionismo; come pure al gusto degl'incastri cromatici e prospettici di certi artisti toscani del Quattrocento (Piero della Francesca, Paolo Uccello ecc.).

Il pittore più importante del gruppo rimane Giovanni Fattori (1825-1908), che ha saputo chiudere in alcune tavolette e tele di grande splendore cromatico e rigore disegnativo (*La rotonda Pancaldi*, il *Ritratto di Diego Martelli*, *Cavalli al sole*, *Autoritratto*, ecc.), un amore severo e profondo della natura toscana e maremmana, e della vita morale, specie degli umili e dei soldati. L'intarsio cromatico è di così giusta intonazione — e di così puro accento — che riassume in sè ogni ricerca chiaroscurale e spaziale. All'incastro dei toni, ove il colore si faccia più sobrio e si diradi talora la sua tessitura, il Fattori aggiunge una intelaiatura visibile di linee che può anch'essa supporsi di antica discendenza toscana, e che accentua il moto e il valore morale delle immagini. Il *Ritratto della moglie*, il *Ritratto della figliastra*, e alcuni dei suoi più bei quadri di soggetto militare sono opere meditate, rivelatrici d'una umanità severa e profonda quale non si riscontra in altri pittori del nostro Ottocento.

Un certo eclettismo può notarsi invece in Telemaco Signorini, pittore e scrittore, il quale seppe giovarsi — ma talvolta ne

ricavò un certo impaccio, — delle sue varie esperienze di cultura, dov'entrava anche l'impressionismo francese. Disegnatore più arguto che sottile, accentuò il contrasto delle macchie traendone effetti di vivo chiaroscuro, e valori prospettici. Più minuto di lui, più analitico colorista e disegnatore Silvestro Lega: un pittore prezioso che nella *Visita,* negli *Sposini,* nel *Pergolato* seppe esprimere la castità provinciale di quella vita borghese nella Toscana dell'ultimo Ottocento; che in opere più tarde mutò quell'analisi dei valori cromatici e luminosi in una accesa concitazione, in una libertà di segni e di note coloristiche dove bisogna riconoscere un lirismo ch'è un bel punto d'arrivo di questo gusto macchiaiolo.

Dal quale verrà fuori (ne fecero parte in vario modo anche il Sernesi, il Costa, il Cabianca, il Borrani, il Banti, il D'Ancona) Giovanni Boldini: che passato poi a Parigi, e affermatosi gran ritrattista, finirà per risolvere in una spigliatezza forse eccessiva di segno e di tocco, in una eleganza un poco troppo piacevole, le sue più solide qualità di pittore.

Come il secolo volge alla fine la pittura italiana mostra di volersi sciogliere dagli impegni delle scuole regionali. Armando Spadini (1883-1926) che insieme con Antonio Mancini chiude gloriosamente la pittura del secolo, possiamo dire che rappresenti questo tentativo di dare alla pittura italiana maggiore ampiezza di respiro, facendola derivare da fonti non soltanto locali, regionali o nazionali, ma addirittura europee. E difatti, senza essere stato a Parigi, lo Spadini che in gioventù non aveva nascosto la propria ammirazione per gli spagnuoli (Velasquez e Goya), ci ha dato un suo impressionismo. Hanno voluto accostarlo, questo pittore, al Renoir: ma in realtà, ove si prescinda da un atteggiamento sentimentale e morale comune ai due pittori, non c'è fra di loro altro legame che l'ammirazione ch'essi ebbero per la grande pittura veneziana. La fase impressionistica dello Spadini è caratterizzata da un certo abuso di intonazione viola, della quale col tempo egli si spoglierà, per concludersi in una gaia armonia di tonalità madraperlacee. A queste s'accompagna un gusto di racconto umano d'accento sensuale, di largo ritmo. Tentò il grande quadro di composizione (*Mosè salvato dalle acque*); ma il meglio di lui è in quelle tele nelle quali, con materia ricca ed effervescente, con luci iridate, sorprende i moti e gli atti dei suoi familiari, o canta le bellezze della sua donna.

L'ARTE CONTEMPORANEA

Basterà, su quest'arte del secolo XX, soltanto qualche breve nota informativa. Quel processo di europeizzazione dell'arte italiana che abbiamo veduto avviato così bene da un Mancini e da uno Spadini non diede peraltro buoni risultati. Il naturalismo dell'Ottocento scadeva a gusto dell'aneddoto, della facile e rapida descrizione, a sensualismo cromatico, a fatua eleganza; o si complicava di rettorica celebrativa. L'impressionismo, ammirato su testi molte volte di seconda mano, aveva finito a poco a poco per sfociare in effettucci di fenomeno, in una convenzione tecnicistica. Ove si prescinda dunque dall'azione di un Mancini e di uno Spadini nella pittura; e in architettura tra la fine del XIX e i primi di questo secolo, da un Calderini (*Palazzo di Giustizia di Roma*) e da un Sacconi (*Monumento a Vittorio*) nei quali l'erudizione, quel culturalismo finisce in qual-

che modo per esprimere una idea di fasto e di massa; e dall'opera di taluni scultori (Trentacoste, Canonica, Bistolfi) che quel naturalismo si sforzarono di tenere su un piano di cultura: la situazione dell'arte in Italia nei primi del secolo è delle più tristi, e proprio quale la denunciò il Soffici nei suoi scritti critici e polemici.

In architettura il *liberty*, movimento d'origine inglese, non era stato altro che un'affermazione di decorativismo naturalistico male innestato ai valori costruttivi che cominciavano a rinnovarsi per opera della tecnica del cemento armato. Per il resto il gusto consisteva in una rievocazione di stili, dal romanico al barocco. Ciò è praticamente durato, in Italia, fino a questi decenni, nei quali s'è cominciato a costruire — azione peraltro subito compromessa da ritorni di rettorica classicista — in quello stile che è stato detto « funzionale » perchè fondato sull'affermazione dei valori planimetrici e sulla esaltazione dei nuovi materiali di costruzione, e non più su circostanze decorative. Questo rinnovamento già in corso nei paesi dell'Europa settentrionale dai primi anni del secolo, si fa qui da noi risalire al *Manifesto dell'architettura futurista* (1914) di Antonio Sant'Elia. Esso è legato infatti al futurismo, in quanto negatore d'ogni tradizione, e in quanto si fonda — nei suoi atteggiamenti estremisti — sul principio che l'architettura debba attingere la sua bellezza dalla utilità, come le macchine; al futurismo e al cubismo, che sono i due movimenti dai quali deriva il rinnovamento delle arti plastiche e figurative.

Il futurismo, qui da noi, fu breve moto insurrezionale (capeggiato da Marinetti) al quale aderirono gli ingegni più vivi e criticamente illuminati di quel primo scorcio di secolo. Un Carrà, un Soffici, un Boccioni (che ne fu il teorico) primi fra tutti; e poi un Severini, un Sironi e qualche altro. Mentre la scultura smaltiva l'ammirazione per Rodin, passando magari al Bourdelle e al Meunier, la pittura, per opera di quegli artisti scuote dalle fondamenta lo stanco edificio del naturalismo. E vi sostituisce in un primo tempo l'esaltazione di una astratta composizione di colori e di piani (futurismo), lo studio dei valori elementari (quali le linee, le forme, i colori), della pittura. Ne nasce a poco a poco, per opera di un Carrà, di un De Chirico, di un Morandi, di un Campigli, di un Rosai, un gusto ermetico della forma, un primitivismo ed arcaismo coincidenti con una sentimentale predilezione dei soggetti inanimati (nature morte) e con una semplificazione del motivo paesistico e umano. La pittura metafisica di De Chirico e di Carrà si contrappone così a un più approfondito studio che altri intanto veniva facendo dell'impressionismo francese e di quel gusto che più direttamente ne deriva, ed è quello di Cézanne e dei pittori detti propriamente postimpressionisti. Soffici, Tosi, De Pisis, sono i rappresentanti di questa tendenza postimpressionistica, la quale risale talvolta verso forme classicheggianti in pittori come Carena o Casorati. La realtà visibile inoltre, ove non venga negata o ridotta ad elementi geometrici, viene considerata con un distacco che può mutarsi in ironia (Casorati); in una spettacolare rappresentazione di manichini (De Chirico).

Il principio della deformazione, e cioè il principio idealistico della libertà del sentimento di fronte al vero oggettivo, viene applicato su larga scala; e se porta talvolta a soluzioni intellettualistiche (Sironi) tal altra si risolve in pathos espressivo: in una dissolutezza di sentimento

che altrove darà luogo a una scuola detta espressionistica. In scultura qui da noi vedi un Wildt, virtuoso del marmo, scultore espressionista. Arcaico e decorativistico nasce invece Arturo Martini, artista di grande immaginazione, ardito inventore di racconti e di motivi plastici, scultore pronto a mutare in un suo vivo linguaggio i più svariati spunti stilistici, da quelli provenienti dall'arcaismo greco ai barocchi. Arcaizzante è pure Marino Marini, per amore di assolutezza volumetrica nello spazio che rinneghi ogni facile pittoricismo. La pittura, rinnegati i principi impressionistici, diventa ostile a quel frangersi delle forme nel fenomeno luminoso, ripiglia lo studio dei primitivi, di un Giotto, per esempio; per passare poi alla ammirazione della spazialità e monumentalità masaccesche; e con De Chirico, accademicamente, allo studio e all'imitazione dei quattrocentisti ferraresi, e via via dei seicentisti e dei romântici fino a Böcklin. Con Giorgio Morandi questa pittura di volta in volta chiaroscurale o luministica, ritorna al colore come assolutezza di tono, e propone, sia pure nelle forme d'un contenuto ridotto com'è quello della natura morta, nuovi principî compositivi ai giovani. Tra i quali negli anni che vanno dal '28 al '33 assunse una sua autonoma, singolare posizione Scipione (Gino Bonichi) il cui ardente colorismo romantico, e la cui drammatica esaltazione lineare unite a una viva immaginazione letteraria, assumono le forme espressive del surrealismo. Ciò che importa soprattutto è di riconoscere che, fra mezzo all'incrociarsi delle polemiche e delle tendenze, il processo millenario dell'arte italiana non si è ancora concluso, e che la cultura e il sentimento poetico degli italiani sono ancora vivi e fruttuosi.

VIRGILIO GUZZI

NOTE BIBLIOGRAFICHE

A. Venturi: *Storia dell'arte Italiana,* Milano, 1901, vol. I e segg.; 1910 e anni segg. Voll. VI, VII (parte 1ª, 2ª, 3ª, 4ª), VIII (parte 1ª e 2ª); 1925 e anni segg. Voll. IX (Pittura: parte 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª), X (Scultura: parte 1ª, 2ª, 3ª), XI (Architettura: parte 1ª, 2ª e 3ª). P. Toesca: *Storia dell'arte Italiana - Il Medioevo,* Torino, 1927; id.: *La pittura fiorentina del Trecento,* Verona, 1929; id.: *La pittura e la miniatura nella Lombardia,* Milano, 1912; O. Marucchi: *Manuale d'archeologia cristiana,* Roma, 1933; P. Muratoff: *La pittura bizantina,* Roma, 1929; A. Haseloff: *La scultura preromanica in Italia,* Bologna, 1930; id.: *La scultura romanica in Italia,* Bologna, 1930; C. Ricci: *L'architettura romanica in Italia,* Stoccarda, s. d.; id.: *Architettura barocca in Italia,* Torino, 1922; id.: *L'architettura del Cinquecento in Italia,* Torino, 1923; N. Salmi: *L'architettura romanica in Toscana,* Milano, 1927; id.: *La scultura romanica in Toscana,* Firenze, 1928; E. Bertaux: *L'art dans l'Italie Méridionale,* Parigi, 1908; E. Cecchi: *Trecentisti senesi,* Roma, 1928; id.: *Pittura Italiana dell'Ottocento,* Roma-Milano, 1937; R. van Marle: *The development of Italian Schools of Painting,* L'Aia, 1922; Milano, 1932 e segg.; I. Burckhardt: *Der Cicerone,* Lipsia, 1910; E. B. Cavalcaselle - I. A. Crowe: *Storia della pittura Italiana,* Firenze, 1897; G. Giovannoni: *L'architettura del Rinascimento,* Milano, 1935; M. Marangoni: *Arte Barocca,* Firenze, 1927; H. Woelfflin: *Rinascimento e Barocco,* Firenze, 1928; id.: *L'arte classica del Rinascimento,* Firenze, 1941; D. Frey: *Architettura barocca,* Roma-Milano, s. d.; U. Ojetti, L. Dami, N. Tardiani: *La pittura italiana del sei e settecento,* Milano, 1924; G. Fiocco: *La pittura veneziana del sei e settecento,* Firenze, 1929; U. Ojetti: *La pittura Italiana dell'Ottocento,* Milano, 1929; A. M. Brizio: *Ottocento-Novecento,* Torino, 1939; S. Vigezzi: *La scultura italiana dell'Ottocento,* Milano, 1932; A. Sartoris: *Gli elementi dell'architettura funzionale,* Milano, 1935; N. Boccioni: *Pittura e scultura futurista,* Milano, 1914; C. Carra': *Pittura Metafisica,* Firenze, 1919; M. Guerrisi: *La nuova pittura,* Torino, 1932; V. Guzzi: *Pittura Italiana Contemporanea,* Milano-Roma, 1931; G. Vasari: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti.*

Per i singoli artisti consultare le bibliografie delle voci della *Enciclopedia Italiana.* Noi abbiamo qui dato un elenco delle opere capitali d'argomento generale.

IV. MUSICA

Musica

SOMMARIO: PARTE I: *Il linguaggio musicale* - 1) Morfologia e sintassi; 2) Stilistica; *a*) Tipi di discorsi; *b*) Generi e forme; 3) (Appendice) 1) I mezzi fonici; *a*) Voci; *b*) Strumenti; 2) Notazione. — PARTE II: *Storia della musica* - I) *Antiche civiltà orientali e classiche;* 1) *a*) Egizi e Babilonesi; *b*) Ebrei; 2) Greci e Romani; II) *Medioevo e Rinascimento;* 1) Liturgica Cristiana; 2) Il mondo intorno al sec. XI; 3) Sviluppi artistici dal tardo Medioevo al Rinascimento: *a*) Teatro; *b*) Arte trovadorica; *c*) Polifonia. — III) *Barocco* - 1) Sviluppi della nuova monodia: Lirica, Teatro, Oratorio; 2) Musica strumentale. — IV) *Il Classicismo* - 1) Il transito dallo stile concertante allo stile sinfonico: *a*) Musica strumentale del mezzo sec. XVIII; *b*) Rinnovamento del teatro musicale; 2) Classici trionfi dello stile sinfonico. — V) *Il Romanticismo* - 1) Il mondo musicale nel primo secolo XIX; 2) Pienezza e superamento del Romanticismo; 3) Emersione di nuove scuole nazionali. — VI) *Le nuove musiche* - Dalla crisi del Romanticismo ai nostri giorni.

PARTE I

IL LINGUAGGIO MUSICALE

Il « linguaggio musicale » che — come espressione lirica — mira a informare non di circostanze e oggetti empirici (cui può, semmai, alludere grazie a psichiche associabilità di sensazioni e di idee) ma soltanto di una sintesi affettiva, non ha vocaboli convenuti, ed è fatto, quindi, di « immagini » e non di « termini ». Immagini che, come ogni altra, non si caratterizzano appieno, non determinano pienamente il loro valore linguistico, ovvero « espressivo », se non nella loro interezza, e cioè nel discorso compiuto, nella interezza del « componimento » contemplato unitariamente.

Esso discorso procede però, empiricamente, per successive azioni sonore. Esso è dunque un comporsi nel tempo e nella materia.

I - MORFOLOGIA E SINTASSI

L'intendimento preciso di quel che si può dire Morfologia e Sintassi del suono si fonda in primo luogo su nozioni di Acustica, cui non potremo qui che alludere.

Si consideri comunque ciò che abbiam detto « Azione sonora »: o suono in azione. Il quale agisce dunque per impulsi dinamici che lo « muovono ». Moto di sonorità, ossia di masse sonore prodotte a una certa intensità e centrate in un suono principale (detto «fondamentale») di altezza x e comprendenti ognuna una serie di suoni secondari di altezza y, z ecc., che possono essere in varia proporzione con x (detti « armonici » di *x*) e ordinatamente sempre meno sensibili.

Dalla particolarità della sua serie d'armonici il suono x è caratterizzato, per intenderci, come un grafico lo è dal colore: colore che qui dicesi « timbro ».

Le tre caratteristiche che distinguono la morfologica consistenza d'un suono da quella d'un altro: l'altezza, il timbro, la intensità, son dunque congenite e in certo modo interdipendenti (anche l'intensità p. es., — che si crederebbe poco intrinseca — influisce invece sensibilmente sulla udibilità degli armonici e quindi sul timbro e sull'effetto dei rapporti d'al-

tezza tra suono e suono) già nel prodursi del suono con la relativa « risonanza ».

« Muovere » il suono significa dunque (come ogni muovere, sia ideale sia fisico) « mutare » il suono, anche se nel nuovo suono si presentino alcune delle caratteristiche del primo.

Come si opera questo movimento da un suono all'altro? Evidentemente, alterandone direttamente questa o quella caratteristica o anche tutte (come del resto consegue — s'è visto — anche dall'alternarne una parte): altezza, timbro, intensità; e del resto già il solo fatto di ripetere un dato suono significa alterarne una caratteristica: quella dell'ubicazione nel tempo; « tenere » quel suono più o meno a lungo già significa dare ad esso un'altra caratteristica temporale, che è la « durata ».

Allorquando questi movimenti e modificazioni hanno funzione musicale, e cioè mirano a creare un dato rapporto formale tra i suoni, un'organizzazione, essi dànno luogo: quelli d'altezza, alla Melodia (se i suoni si succedono nel tempo) e all'Armonia (se i suoni si emettono simultaneamente); quelli del timbro, al gioco di timbri che — dipendendo dal mezzo fonico in cui avviene la risonanza, e quindi dalla voce o dallo strumento — si svolge nella Strumentazione; quelli d'intensità, nella Dinamica; mentre quelli di tempo, che si spiegano nell'ordinare il movimento del suono così caratterizzato (e cioè nello stesso muoversi del suono) assurgono a valore e titolo di « Ritmo ».

Per la stessa ragione che le singole temporalità e qualità del suono, così anche le derivate azioni ritmiche, melodiche, armoniche, timbriche e dinamiche sono congeniali e interdipendenti nella intima essenza dell'ispirazione musicale (sebbene spesso non si rivelino tutte e compiutamente se non per magari lunghe e tormentose introspezioni) e in larga misura interdipendenti anche nelle stesse lor possibilità di attuazione nella materia. Come sùbito si capisce se pensiamo che una data musica, trasferita da uno strumento ad un altro, desta una commozione diversa (a meno che lo spirito non la restauri, più o meno inconsciamente, nello strumento originario) e così anche accade quando se ne muti l'armonia di accompagnamento o il disegno ritmico o il melodico.

Visto come si manifesta l'entrar del Suono in movimento (e cioè come alterarsi delle sue caratteristiche) sarà facile intenderne i funzionali sviluppi.

I quali si determinano a seconda della sufficienza d'ogni alterazione rispetto allo scopo del muoversi: alcune non bastando se non provvisoriamente, quali tappe sufficienti solo a conferir nuovi impulsi, altre invece esaurendo ogni bisogno di novità. Tali sviluppi si riducono dunque, in massima, al prodursi di alterazioni di diversa virtù propulsiva (verso ulteriore movimento o verso un nuovo stato di calma); sempre relative, beninteso, l'una all'altra a mo' di proposte e risposte più o meno concilianti o contrastanti. Ove l'alterazione propulsiva si compirà valorizzando quel che nella costituzione del suono x sembra al nostro spirito elemento dissidente (come oggi ci sembrano o posson sembrare, p. es., gli « armonici » a rapporto meno semplice col suono fondamentale) mentre l'opposto farà l'opposta, valorizzando quel che ci sembra conciliante. Valorizzamento cui si giunge, naturalmente, dirigendo l'alterazione, in varî modi, verso gli uni o gli altri di tali elementi: e cioè, in realtà, producendo accanto ad x nuovi

suoni in cui quegli elementi mutano il valore che avevano in x: mutandosi p. es. da poco o nulla efficienti (per scarsa intensità dello stesso x) a efficienza maggiore, o viceversa; come — entro certe condizioni — accade nell'alterazione per « intensità »; oppure dalla posizione di « secondari » a rapporto più semplice a quella di secondarî a rapporto più complesso, come accade nell'alterazione per « timbro »; o da quella di secondarî a quella di « fondamentali », come accade nell'alterazione per «altezza». Nella quale ultima, le simpatie e i contrasti (ovvero le « distensioni » e le « tensioni ») possono tanto sorgere nel susseguirsi dei varî suoni — come quando il rapporto di altezze è esplicato in nuclei di Melodia — quanto concentrarsi in simultaneità di quegli stessi suoni, come quando il rapporto di altezze è esplicato in nuclei di Armonia (detti « intervalli » o — se comprendano più di due suoni — « accordi »).

Evidentissime, quelle tensioni e distensioni, quando giungono a determinarsi appunto in rapporti di altezze, e specialmente in que' nodi che diconsi « cadenze »: tipiche, nella musica moderna (dal sec. XVI circa) le cosiddette cadenze armonistiche, vere sorta di musicali interpunzioni, consistenti in successioni di accordi più o meno distensivi, « consonanti », cioè, e « dissonanti »).

Nel proporzionato prodursi di queste interdipendenti alterazioni, di queste complesse « proposte » e « risposte », si produce, come s'è detto, il funzionale sviluppo sonoro del moto: del Ritmo musicale, e quindi anche il senso che noi abbiamo della ritmica azione.

Come è ovvio, tale sviluppo comporta in sè (e anzi in sè esaurisce) lo sviluppo del discorso musicale esso stesso (che infatti potremo dire tanto « Suono ritmato » quanto « Ritmo di suoni »), il quale discorso — come ogni altro — si sviluppa appunto per proposte e relative adeguate (e cioè « proporzionate ») risposte.

Contemplato durante il suo svilupparsi, esso discorso ci appare dunque come un ritmico formarsi di membrature, di proposizioni, allo stesso modo del discorso verbale. E anche all'istesso modo assistiamo al progressivo organizzarsi di esse in maggiori complessità sintattiche: coordinandosi e subordinandosi le proposizioni in frasi e queste in periodi (che son poi termini anche musicali) e così via; potendosi tale fraseggio organizzare in complessi sintattici anche maggiori e tuttavia coordinantisi pur essi e subordinantisi in funzione di risultanti proposte e risposte, fino a che non sia raggiunta la pienezza del proporre e, quindi, del rispondere circa il quesito essenziale cui tende il discorso. Giacchè la proposta, semplice o complessa ch'essa sia, potrà già attingere a pienezza circa quell'essenziale quesito (come accade, p. es., in quel che si dice frase « melodica »; alla Verdi, per intenderci) e la risposta che ad essa si adegui esaurirà con sè il discorso tutto; oppure — al contrario — la proposta non concernendo che un singolo momento della bisogna (come accade, p. es., in quel che si dice frase « tematica »; alla Beethoven) non s'avrà dalla risposta se non soddisfazioni parimenti momentanee, seppure possano talvolta sembrare sufficienti a placare lo spirito.

II - STILISTICA

A) *Tipi di discorso*:

Se tali soddisfazioni momentanee siano chiaramente sentite come tali, non si produrranno, nell'azione sonora, che in

distensioni, in conciliazioni, in riposi (o come meglio si voglia dire) poco importanti: tali da non celare il persistente bisogno di moto, e cioè di nuovi coordinamenti; si avrà così una continuità sintattica percepibile non solo nell'insieme del componimento, ma anche tra l'uno e l'altro periodo o gruppo di periodi. Tale il discorso musicale che si dice a svolgimento « continuo » (come il « tematico ») e la cui « forma » dicesi « aperta » (in quanto il periodare vi è appunto « aperto » seguendo una sintassi idealmente superiore ai limiti del singolo periodo).

Laddove, quando quelle soddisfazioni, nel momento in cui si producono, sembrino più sufficienti, l'azione sonora sarà un'azione di distensione, o conciliazione, o riposo, abbastanza importante: tale da celare per quell'attimo il bisogno d'ulteriore moto, e da porre al periodare un punto assai marcato, dopo il quale si ricomincerà un periodare nuovo, non coordinato col primo se non idealmente. Tale il discorso musicale che si usa dire a svolgimento « strofico » (benchè il termine « strofico » vada qui inteso in senso molto lato, più come allusione che come definizione) e la cui « forma » dicesi « chiusa » (come accade p. es. nella melodia delle Arie, Canzoni ecc.). Sorta di discorsi, queste due, che si usa porre in similitudine con quelle, poetiche, de' versi sciolti e degli strofici e rimati: similitudine da accogliersi con prudenza, ricordando che strofe si scernono — seppur meno rigorosamente determinate — anche nella musica di forma « aperta », mentre gli equivalenti musicali della « rima » (ritorno periodico di dati suoni) non hanno alcuna obbligatorietà neanco nella musica di forma « chiusa ».

All'uno o all'altro di questi due poli formali si può giungere per varie interne strutture: varie, intanto, a seconda: 1) dell'evidenza di questa o di quella qualità di azioni: delle ritmiche, per sempio, o delle melodiche, o delle armoniche ecc. (onde si usa parlare non molto propriamente a dir vero, come s'è visto, d'una « musica melodica », d'una « musica armonistica » e via dicendo) o dell'evidenza del loro mescersi insieme; 2) del procedere per azioni in stato di semplicità, come nel procedimento che si dice « monodico » (da « Monodia »: canto assolo) o di complessità, come quelle dei varî procedimenti cosiddetti « polifonici » (da « Polifonia »: pluralità di suoni), tipico tra i quali il « contrappuntistico » (da « Contrappunto » [*Punctus contra punctum*: nota contro nota]; si rammenti la corrente locuzione di « controcanto », che non ha in fondo altro significato che quello d'un canto, vocale o strumentale, eseguito contemporaneamente e cioè « contrappuntato » con un altro); o finalmente, per azioni semplici e plurime mescentisi in libera vicenda, come avviene nel discorso talvolta detto « libero », e che è sì frequente nell'arte, specialmente dal sec. XVII in poi.

Distinzioni, tutte queste, che non si condizionano da classe a classe, poichè — come s'è visto — ognuna di queste classi considera, del discorso musicale, soltanto un particolare e diverso carattere: la forma generale (aperta o chiusa) o la qualità delle azioni in esso funzionanti (ritmica o melodica o armonica ecc.) o lo stato in cui esse azioni esercitano tale funzione (semplice o plurimo). Sicchè si può avere per esempio un discorso a forma chiusa, qualità melodica, stato monodico, come anche un altro a forma aperta, anch'esso di qua-

lità melodica e stato monodico, o anche polifonico (nel senso di « contrappuntistico ») e via dicendo, con la sola eccezione del nesso qualità armonica — stato monodico, che (scolasticamente parlando) non è possibile perchè contraddittorio in termini.

B) *Generi e forme*:

Più costanti, naturalmente, i nessi che quelle classi di caratteri assumono nel definirsi delle varie « forme » di componimento (ove « forme » va inteso nel senso di schemi, analoghi a quelli letterarî del Sonetto, per esempio, o della Canzone e via dicendo).

Perchè abbiam detto: naturalmente? Perchè appunto dallo storico praticarsi di certi nessi a preferenza di altri s'è venuta avviando la caratterizzazione di siffatte « forme » che appunto per quei medesimi nessi sono classificate e illustrate dalla teoria: dalla stilistica musicale. Così è costante, per esempio, il nesso di: forma chiusa — qualità melodica — stato monodico, nella forma tradizionale dell'« Aria » vocale; come è costante quello di: forma aperta — qualità mista — stato libero, nel « Poema sinfonico »; ed è appunto esponendo tali nessi che si comincia a definire l'Aria vocale e il Poema sinfonico.

E perchè s'è detto ciò soltanto dell'Aria « vocale »? Perchè nelle cosiddette « Arie » composte (a imitazion di quella) per istrumenti, la forma rimane chiusa, mentre accade spesso che la qualità e lo stato, per la maggiore importanza assunta dal timbro (il timbro d'un qualsiasi strumento, essendo meno ovvio e consueto, più caratteristico, stretto di significati, richiama la nostra attenzione più che il timbro d'una voce umana) tendano alla commistione di timbri e, quindi, facilmente, alla polifonia.

Per questa importanza frequentemente assunta dal timbro, e cioè dal mezzo fonico trascelto, sui nessi formali, la stilistica preferisce inserire la classificazione delle varie « forme » entro una più elementare classificazione: quella di cosiddetti « generi » relativi al mezzo fonico vocale, vocale-strumentale o strumentale, raggruppandovi poi le varie forme in sottogeneri a seconda dell'uso pratico cui esse forme storicamente rispondono (per esempio l'uso chiesastico, o il teatrale, o altro analogo); oppure anche secondo più strette determinazioni del mezzo fonico (per un solo strumento, per piccoli gruppi, per orchestra ecc.).

Esemplificando, potremo così stendere questa sommaria classificazione generale, che è del resto abbastanza comune:

I - Genere *vocale* e *vocale-strumentale*: A) sottogenere *chiesastico* (o *sacro*), comprendente le varie specie di canti liturgici (salmodie, innodie e loro sottospecie), le Messe, i Mottetti sacri, i Corali, nome che si dà specialmente ai canti innodici delle chiese riformate) ecc.; B) sottogenere *concertistico* (forme di Canzone, Madrigale, Oratorio religioso e profano, Cantata [*id. id.*]; C) sottogenere *teatrale* (Drammi religiosi medievali, Musiche « di scena », Opere, Operette, Balli ecc.).

II - Genere *strumentale*, i cui sottogeneri: A) *solistico* (per esempio i varî pezzi per pianoforte solo); B) *da camera* (i varî Duetti, o Duo per uno strumento qualunque e il pianoforte, i Terzetti — meglio detti, nel genere strumentale, Trii — i Quartetti e Quintetti ecc.); *orchestrale*, ovvero *sinfonico*, non mutano sensibilmente dall'uno all'altro quel

che è propriamente lo schema della strumentale composizione, sicchè hanno molte forme in comune (come per esempio le varie Danze, sole o raggruppate o interpolate in componimenti più complessi, quali la *Suite* o la Partita ecc., i Preludî, i varî pezzi cosiddetti « di genere » : descrittivi o evocativi di quanto vi è di solito indicato da apposite intitolazioni). Forma propria del sottogenere orchestrale è invece il già rammentato « Poema sinfonico », mentre le altre e principali specie di composizione strumentale : come la Sonata solistica, il Duo, il Trio, il Quartetto, il Quintetto, il Sestetto, il Settimino, l'Ottetto, il Nonetto, il Doppio quintetto e il Doppio sestetto, il Concerto e la Sinfonia non sono generalmente che versioni, atte ai varî mezzi fonici, d'una sola specie di forma : quella della Sonata.

Considerando brevemente le caratteristiche delle forme più importanti della composizione tuttora praticata (delle altre : come per esempio i canti liturgici, converrà informarsi in sede storiografica), troveremo nel Mottetto (quale è esemplificato nei monumenti più gloriosi : dal Medioevo al Rinascimento) una successione di grandi periodi elaborati in contrappunto (a più « voci », ossia a più controcanti l'un sopra l'altro) su altrettanti periodi d'una melodia base (« canto dato ») tratta il più spesso della liturgia. Nella Messa troveremo l'applicazione del procedimento mottettistico alla musicazione di tutte le parti della funzione eucaristica o soltanto dell'« Ordinario » (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Benedictus, Agnus Dei*) ; nella varietà : *Messa da Requiem,* si nota l'intervento della « sequenza » *Dies Irae* e del *Libera me.* Tanto il Mottetto quanto la Messa possono essere a sole voci (e si dicono allora « a cappella »), come vorrebbe la tradizione più consona alle direttive della Chiesa, o a voci e strumenti, come pur s'è praticato (specialmente dopo il secolo XVI). Il Corale delle chiese riformate è un inno (di solito tratto dall'innario sacro) marcatamente strofico, che in musica d'arte viene elaborato specialmente in variazioni contrappuntistiche (per « variazione » s'intende, in senso rigoroso, la modificazione d'un pensiero musicale « chiuso », dalla quale esso pensiero non sia reso irriconoscibile ma soltanto caratterizzato in modo nuovo), generalmente per voci e organo o altro strumentale.

Nel genere *concertistico* (ove figura la musica che s'eseguisce fuori di chiesa o di teatro) troviamo nella Canzone un tipo di componimento strofico, d'indole spiccatamente melodica, più spesso monodico — accompagnata (per una voce su strumenti) ma non di rado contrappuntistica (specialmente nei sec. XV-XVI), per sole voci o per voci e strumenti concertanti (eseguenti cioè funzioni non di semplice sostegno o accompagnamento, ma bensì costitutive del contrappunto : eseguenti, come si dice tecnicamente, « parti » [o « voci »] reali). Varietà del tipo Canzone monodica sono tra l'altro : l'Aria, che tra il sec. XVII e il XVIII è spesso in tre strofe musicali : l'ultima riprendente, con variazioni o meno, la melodia della prima ; ma che può presentare anche molte altre disposizioni ; il Madrigale polifonico, che è una sorta di Mottetto profano e leggiero quanto a polifonia. Nel suo grande secolo : il XVI, fu quasi sempre puramente vocale (di solito era eseguito da un quartetto o un quintetto di esecutori), ma nel secolo successivo (che fu l'ultimo suo tempo di diffusione) è spesso « concer-

tato » con strumenti, come accadeva a tutta la musica vocale. Da esso si passa, appunto tra gli ultimi del Cinquecento e i principî del Seicento, al Madrigale monodico, che non differisce dalla Canzone monodica se non per la maggiore continuità di svolgimento. L'Oratorio è componimento di gran mole e impegno, di genere misto tra il drammatico (ma senza rappresentazione scenica, fuorchè in un periodo di decadenza tra gli ultimi del Seicento e i primi del Settecento) e il narrativo, ove si espongono le vicende d'una storia sacra o (più di rado) profana: vicende raccontate da una voce (detta *Historicus*) in recitativo musicalmente intonato, e a tempo e luogo evocate da solisti che cantano in recitativi, arie, duetti ecc. come se fossero in iscena, e da cori, su accompagnamento orchestrale. Importante varietà d'Oratorio, con caratteri ereditati dal Mottetto, è la Passione, diffusa nei paesi tedeschi (in cui l'argomento è la Passione di N. S.) che si distingue specialmente per l'intervento, frequentissimo lungo tutto il componimento, del Corale luterano. La Cantata profana è la composizione che nel Sei-Settecento prese il posto del Madrigale come musica da trattenimento, da camera, ed è un misto di arie e recitativi per voci (di solito una o due) su semplice accompagnamento strumentale. Poteva essere però più imponente e complessa, accogliendo cori e assumendo quasi un carattere di piccolo oratorio, come nelle cantate religiose specialmente tedesche.

Del genere *teatrale*, non s'illustrerà certo qui il tipo più importante, l'Opera, le cui manifestazioni saranno meglio considerate in sede di storia, nè l'Operetta, a tutti nota, mentre della cosiddetta Musica « di scena » basterà sapere che essa consta di singoli pezzi di musica vocale-strumentale, o puramente strumentale (preludî e interludî, danze, pezzi descrittivi ecc.), destinati a qualche scena di spettacoli in prosa. Non ha forme sue proprie. Il Ballo (detto in certi casi Balletto) è uno spettacolo coreografico con largo contributo della mimica, sì da poter assumere (specie dal primo Ottocento ad oggi) il carattere d'una vasta pantomima con danze. La musica vi è dunque simile alla Musica di scena di tipo strumentale, ma caratterizzata da una spinta indole evocativa e descrittiva, quasi di opera senza voci e parole, o — meglio — di Poema sinfonico. Vi sono però Balli con parti vocali (senza recitativi): canzoni, cori ecc., sicchè questo tipo di componimenti non può essere senz'altro incluso nel genere strumentale.

Del genere *strumentale,* il Ricercare potrebbe considerarsi come una derivazione della struttura mottettistica, elaborata però anche su di un solo elemento melodico-base. Da esso si passò poi (fine sec. XVII) alla Fuga, componimento che del resto può essere anche vocale o vocale-strumentale (ed anzi a scuola vien lavorata soprattutto secondo vocalità). La Fuga è dunque una sorta di Ricercare (o di Mottetto, se si tratta di vocalità) in cui l'elemento melodico base (detto « soggetto », come del resto in tutta la polifonia rigorosa dal sec. XVI in poi) è per lo più uno solo (ed anzi qui sta una delle principali caratteristiche di questa forma), cui viene però contrappuntato un elemento secondario (detto « contrassoggetto ») tale da poter stare con buon effetto tanto al disopra quanto al disotto del soggetto. Lo svolgimento procede per successive e variate riprese del soggetto e del suo contrassoggetto da parte di tutte le « voci » di-

sponibili (tipico il gruppo di 4, ma frequenti anche le fughe a 3 e a 5, e non rarissime altre cifre: 6, 8 ecc.), riprese intramezzate da digressioni (su frammenti degli stessi temi o su motivi propri) e terminate di solito da uno « Stretto » in cui le entrate delle varie voci (col soggetto) si succedono nel minor tempo possibile. Il tutto seguendo un itinerario fondato su certi rapporti tra il tono fondamentale e i suoi relativi.

La Fuga è di solito preceduta da un Preludio. Questo componimento può assumere ogni forma e ogni carattere (è dunque ciò che impropriamente si dice « forma libera »), ma tende a una certa vaghezza di movimenti, tali da suggerire il senso dell'avviamento ad altro e più importante pezzo di musica. Esso è però frequentemente in forma di Canzone in 2 parti (come molti dei preludî alle Fughe) o anche in più. Del tutto indefinibile, per la varietà delle forme assunte, è il Preludio sinfonico che si prepone talvolta all'Opera teatrale o all'Oratorio (o anche a spettacoli non musicali) o che di questo ha il senso introduttivo e drammatico.

In forma « libera » sono naturalmente le Fantasie, i Capricci, i Notturni e simili componimenti di carattere, appunto, fantasioso. Il Notturno tende però alla forma di canzone con ripresa della prima strofa, a mo' di *Aria*. Che è anche la tendenza di altre forme « libere »: quelle dei varî pezzi di « genere ».

Le varie Danze (più importanti, nella musica dal sec. XVI al XVIII: *Pavana, Gagliarda, Corrente, Sarabanda, Allemanda, Giga, Gavotta, Minuetto;* in quella dal XIX ad oggi, la *Polacca,* il *Walzer,* la *Mazurka*) s'attennero anch'esse, fino al mezzo sec. XVIII, allo schema di Canzone ma senza ripresa della prima strofa, mentre poi ebbero questa ripresa.

La *Suite* è un alternarsi di danze (non escludente, talvolta, pezzi d'altro genere: p. es. la Fuga) a carattere contrastante ma tutte nello stesso tono: con o senza un preludio o una *ouverture* quale primo pezzo della serie. Tipica la successione: *Allemanda-Corrente-Sarabanda-Giga* (e cioè una danza piuttosto energica, una più vivace, una grave e una vivacissima). Dalla *Suite* la Partita differisce per contenere almeno un pezzo a « variazioni ».

La Sonata, dopo un'iniziale fase di formale libertà (ultimi del sec. XVI - primi del XVII) in essi si confondeva spesso con altri componimenti: Canzone strumentale, Toccata ecc., fu per un certo tempo analoga alla *Suite,* specialmente nel tipo detto Sonata « da camera », mentre l'altro tipo parallelo, detto « da chiesa » aveva, invece delle danze, pezzi (ovvero « tempi ») analogamente alternati tra rapidi e lenti, e d'indole più austera. Tali Sonate si componevano di solito « a tre » e cioè per tre strumenti (per esempio 2 violini e basso). Tendenze non dissimili aveva in quel tempo (tardo Seicento - primo Settecento) il Concerto, generalmente scritto per un complesso strumentale alternante, durante il pezzo, un gruppo di pochi solisti (detto « concertino ») e la massa dell'orchestra, detta « ripieno »; forma che prendeva il nome di « Concerto grosso ». Il Concerto odierno è invece quasi sempre per un solo solista, accompagnato dall'orchestra, ed è composto secondo il tipo odierno della Sonata, modificato naturalmente dal dialogo tra solo e orchestra.

Dall'ultimo Settecento in poi, la Sonata è per lo più un vasto componimento in più « tempi », che si succedono a contrasto tra loro. Schema più tipico è quello di un « tempo » energicamente

mosso (in movimento detto di *Allegro,* onde il nome stesso del primo tempo, che si dice anche « primo allegro »), di uno calmo (in movimenti di *Largo, Adagio, Andante* e simili), di uno vivace (che è un *Minuetto* o uno « Scherzo », forma derivata dal Minuetto stesso) e di uno vivacissimo che si dice « Finale ».

Tipiche forme dei varî tempi sono: Per il primo Allegro la cosiddetta « forma-sonata », la più importante di tutte le forme strumentali moderne: essa può avere, o meno, una breve introduzione in tempo lento: comincia l'Allegro il « primo tema », idea fondamentale, d'indole energica e ritmica, cui — mediante una transizione detta « ponte » — segue il « secondo tema », in altro tono del primo e di carattere più dolce e cantabile, dopo il quale un periodo su motivi dei due temi oppure su motivi proprî, detto « gruppo cadenzale », conclude la prima parte del pezzo, detta « Esposizione ». Segue subito, o dopo integrale ripetizione « ritornello » della prima parte, la seconda parte detta « Sviluppo », in cui appunto si sviluppano tra i due temi (con o senza altri) nuovi rapporti più o meno critici, donde si torna a riprendere la prima parte, che ora viene ad essere l'ultima e a dirsi « Riesposizione » — più o meno variandola, ma almeno portando il secondo tema nel tono fondamentale. Può concludere il pezzo una « Coda » su motivi dei temi o motivi proprî.

Il secondo « tempo », in movimento lento, può avere la stessa Forma-sonata oppure, come è più frequente, quella di Canzone, con o senza « variazioni », o altra che si voglia. Il terzo tempo, già si è visto, è il Minuetto o l'analogo, ma più libero, Scherzo, composto in tre parti: Minuetto (o Scherzo), « Trio » (un altro Minuetto o Scherzo di carattere contrastante), ripresa della prima parte. L'ultimo tempo, « Finale », è il più libero di tutti: le forme più frequenti sono però quelle del Rondò (alternanza d'un periodo principale, detto « ritornello », con periodi secondarî y, z ecc. detti « episodî »), della « Forma-sonata », della Canzone con variazioni (« Tema variato ») o anche della Fuga.

Tutti questi schemi possono benissimo essere alterati, e anche il numero dei « tempi » può essere ridotto (specie con l'assenza del Minuetto o Scherzo), purchè rimanga il senso architettonico caratteristico della Sonata.

Dicesi Sonatina una Sonata — per lo più in 2 o anche 3 tempi — di modesto impegno e di modeste dimensioni.

La Sonata, scritta per tre strumenti, dicesi Trio, per quattro (specie 2 violini, viola e violoncello) dicesi Quartetto, per cinque (specie 2 violini, viola, violoncello e pianoforte) Quintetto, e così via fino al Doppio sestetto; scritta per orchestra, dicesi Sinfonia; per strumenti solisti accompagnati dall'orchestra, o anche per orchestra trattata quale insieme di solisti, dicesi Concerto.

Il Concerto omette di solito il Minuetto o Scherzo.

L'*Ouverture,* quando è preposta a uno spettacolo teatrale è detta in italiano Sinfonia (« la Sinfonia della *Norma* » « la Sinfonia del *Barbiere di Siviglia* » ecc.), mentre quando è autonomo pezzo da concerto merita di conservare il suo appellativo, per evitare l'equivoco con la Sinfonia in più tempi, dianzi citata e con le infinite specie di pezzi detti « Introduzione » (nell'Opera italiana tradizionale l'Introduzione è la prima scena, che segue alla Sinfonia). Essa si compone, dal secondo Settecento in poi, in un « tempo » solo, generalmente in Forma-sonata

o in forme libere; come, p. es., a mo' di Rapsodia su frammenti dell'opera cui introduce.

Il Poema sinfonico è un vasto componimento orchestrale svolto in forma musicale del tutto libera (ma libera anche di attenersi a forme tipiche!) seguendo un « programma » ideale di descrizioni o racconti o concezioni, che cerca di suggerire, per virtù di suoni, all'intuito dell'uditore. È dunque una sorta di « musica a programma » caratterizzata dall'essere di solito in svolgimento continuo, e in un sol tempo o in pezzi l'un con l'altro saldati.

Tipi più modesti quanto a mole e apparato sono i già rammentati Pezzi « di genere », anch'essi evocativi o descrittivi, ma senza un « programma » vero e proprio, bastando un semplice titolo.

III - (APPENDICE)

1) MEZZI FONICI

Il valore espressivo del timbro è stato sentito dall'uomo fin dai primi tempi della civiltà, come possiamo intendere nel sapere che già nella preistoria egizia si usavano strumenti musicali. L'uomo, dunque, già allora non si contentava dei timbri prodotti dalla voce (che son già molto varî, e variabili all'infinito ma proprî più dell'individuo che d'un dato e costante « tipo » di voce), ma altri ne voleva, tali da rendere le più distinte alterazioni sonore che l'impulso musicale potesse evocare.

E si può dire che i mezzi fonici più caratteristici rispetto al timbro siano stati creati tutti *ab antico*:

A) Voci

Le voci, intanto, che nella primitiva comunicazione linguistica, a immagini, avevan « parole » di canto, per lo stesso congegnarsi degli idiomi e cioè dei vocaboli astratti dall'immediatezza lirica e convenzionalizzati, le voci — dicevamo — venivano a distinguere l'azione lirica dalla pratica: il «canto» dalla «parlata». Ove al suono, specialmente quanto alla qualità dell'altezza, venivano valori di diversa importanza: minore nella favella comune (non in tutte, però, chè nel cinese p. es. l'altezza è conservata come caratteristica dell'accezione del vocabolo), maggiore nella favella che a sè rivendicava l'« immagine » del canto. Donde la coscienza di siffatto valore delle altezze in questo cantare, e quindi la cura che si venne a prodigare a quel che fosse « intonazione » (e cioè esattezza nel rendere le date altezze), e quindi — per naturale evoluzione — a tutte le necessità che a mano a mano lo spirito attribuiva al canto: la purezza dell'intonazione già di per sè comportando la purezza del timbro, da salvarsi quindi anche nei passi ove la voce, per intonarsi, si trova in difficoltà e a superarle si sforza (tendendo così ad alterare le proprie qualità, tra le quali specialmente il timbro). Cura, dunque, dell'« eguaglianza » del timbro attraverso le varie altezze da intonarsi, per la quale si pose attenzione al modo di emettere la voce nella produzione della nota, e si riconobbe l'importanza — a tali fini — della vocale educazione, basata sulla cosiddetta « impostazione »: ossia sull'avvezzamento ad appoggiare (o dirigere) l'emissione sul punto anatomico più conveniente quale « risonatore » (cassa toracica, regione clavicolare, faringe, palato, fosse nasali). Difficoltà, queste, superabili soltanto per lungo esercizio, come tutte quelle dell'arte canora, che del resto ad esse si connettono (essenziale tra le altre quella

del respirare con metodo, sì da consentirsi un corretto fraseggio e una corretta dizione), e che fanno della voce canora uno dei più « difficili » mezzi fonici che l'arte si sia foggiato. E non per nulla, infatti, lo diciamo « foggiato » dall'arte dell'uomo, quantunque per aspetti diversi lo si dica, giustamente, « naturale » o « dono di Dio ».

Come è noto, tra le voci umane intercedono generiche differenze, a seconda dell'esser voci di uomo o di donna o di ragazzi. Oltre queste si hanno poi voci dette « false » ovvero « di falsetto », che son poi voci di uomo spinte artificiosamente ad un àmbito di altezze (e, in certa misura, anche al timbro) che normalmente hanno le voci puerili e le muliebri. Le quali voci di falsetto si ottengono, del resto, spingendo il cantar « di testa » (e cioè il modo di cantare le note acute) oltre il normale, tanto da poter disporre in quella vocale regione d'una serie di note sufficiente ad ogni esigenza musicale. Non vanno dunque confuse con queste le altre voci « artificiali » ottenute per eviramento dell'impubere: eviramento diretto a conservare l'àmbito della voce puerile anche oltre la pubertà, evitando quel che si dice la « muta » della voce maschile. La qual voce è dunque non « falsa » ma autentica: voce normale di individui anormalizzati fisicamente. Grande favore ebbero queste voci tra il sec. XVII e il XVIII, specialmente nelle cantorie romane e là dove n teatro non si ammettesse il canto di lonne, sicchè le parti dei personaggi femninili erano impersonate da evirati, speso ammirevoli per voce e per arte.

Tenuto presente l'uso di indicare i uoni della serie musicale con il nome ella rispettiva nota seguìto dal numero rdinale dell'ottava cui appartengono (la prima ottava è quella che si basa sopra il secondo *do* che s'incontra sulla tastiera del pianoforte partendo da sinistra), possiamo indicare l'estensione delle varie voci normali come segue:

Per le voci maschili: « Basso »: *mi*^{1}-*fa*^{3}; « Baritono »: *sol*^{1}-*sol*^{3}; « Tenore »: *do*^{2}-*do*^{4}. Per le femminili: « Contralto »: *fa*^{2}-*sol*^{4}; « Mezzo soprano »: *la*^{2}-*si bemolle*^{4}; « Soprano »: *do*^{3}-*do*^{5}. Per le infantili (pressochè comuni tra maschi e femmine): « acute »: *fa*^{3}-*la*^{4}; « basse »: *do*^{3}-*fa*^{4}. Beninteso, queste estensioni non corrispondono che a una media, cui più o meno s'accostano le estensioni realmente possedute dalle voci individuali. L'estensione delle voci di evirato è generalmente compresa nella media estensione delle voci femminili.

B) STRUMENTI

Come si diceva, fin dapprincipio l'uomo non s'è contentato del suono della sua voce, ma s'è industriato in mille modi per avere altri suoni; e per ottenerli egli ha preso corpi sonori da battere, di varia natura e di varie proporzioni, ha forato canne e costruito tubi, praticandovi imboccature diverse, nei quali muover l'aria, ha teso corde su legni e su metalli, da pizzicarsi o sfregarsi o percuotersi, ed ha variato poi questi procedimenti per ottenere più sottili sfumature di timbro, e in ogni timbro ha voluto poter produrre suoni di ogni altezza.

Donde la ricchezza di « strumenti musicali » che dall'uno all'altro popolo, dall'una all'altra civiltà, s'è venuta formando. Tale e tanta, anzi, che l'arte più evoluta, l'europea, ha finito per lasciarne grandissima parte all'uso popolare e alle altre civiltà: all'indiana, all'araba, alla cinese e via dicendo, ed ha preferito

studiare ulteriori adeguamenti — rispetto alle nuove esigenze della composizione — dei tipi conservati.

Non sarebbe possibile dare qui uno sguardo a quelle innumerevoli varietà di strumenti (dagli etnologi ripartite in ben 298 gruppi!), sicchè converrà limitarci a quelli in uso nella musica moderna d'arte.

Secondo i procedimenti dianzi accennati, divideremo tali strumenti in relative classi:

1): Strumenti *a percussione,* in cui il corpo sonoro è posto in vibrazione col percuoterlo. Rientrano in questa classe (probabilmente la più antica) molti strumenti che dànno un solo suono, tanto poco determinato in altezza da qualificarsi piuttosto quale rumore: così p. es. i Tamburi (Gran cassa, Tamburo militare, Tamburello ecc.) in cui il corpo sonoro consiste in una pelle tesa entro un cerchio metallico, ed è percosso con uno o due mazzuoli di legno o (tamburello) con le dita stesse; e così i dischi metallici del *Tam-tam* (o *Gong,* strumento di origine orientale, a disco unico) e dei Piatti (o Cinelli; a coppia, l'uno cozzando con l'altro, oppure soli e battuti con un mazzuolo), e le Castagnette (o Nacchere; coppia di legnetti che si fanno cozzare insieme). Suoni determinati dànno invece altre percussioni: come i Timpani (generalmente usati almeno a coppia, in modo da aver pronti almeno due suoni [nell'ambito *fa*^{1}-*do*^{2} il timpano basso, in quello di *si bemolle*^{1}-*fa*^{2} il soprano] che si percuotono con mazzuoli), lo Xilofono, la Celesta e il *Carillon* (o *Glockenspiel*) varietà di strumenti ove più corpi, lignei (alcuni xilofoni) o metallici, intonati in ordine di altezze, sono percossi da mazzuoli o da martelletti azionati o direttamente dalle mani (Xilofono) o da congegni muniti di tastiera analoga a quella del pianoforte. Suono determinato ma unico ha la Campana, che tutti conoscono, e che può essere percossa tanto da un battaglio interno quanto da un martello esterno (nel quale ultimo caso la campana è tenuta immobile). Più campane in serie, azionate direttamente o per congegni, costituiscono i cosiddetti *Carillons* delle chiese.

2): Strumenti *a corda,* in cui il corpo sonoro, costituito da corde vibranti su di un corpo risonante, può essere posto in vibrazione per pizzico o per battito o per sfregamento. A corde pizzicate con le dita sono l'Arpa (estensione sonora: *do bemolle*^{1}-*sol bemolle*^{6}) e la Chitarra, a tutti nota, ed era il Liuto, a foggia di mandòla con manico piegato indietro a angolo ottuso o retto; pizzicati con il cosiddetto «plettro» sono il Mandolino e la Mandòla, anch'essi noti universalmente, ma non usati nelle orchestre d'arte. A corde pizzicate mediante congegni meccanici era (ed è, nelle rare sue apparizioni odierne) il Clavicembalo, che aveva la foggia del nostro pianoforte, ma era privo di pedali di *colorito* (piano e forte), e poteva avere due o tre tastiere, con mutamenti di sonorità a «registro».

A corde percosse è il pianoforte, a tutti noto.

A corde sfregate sono i cosiddetti «Archi», in cui lo sfregamento si compie con un crine teso lungo una bacchetta, che per l'antica sua forma ricurva dicesi «arco». Appartengono a questa famiglia il Violino (estensione dal *sol*^{2} fino ai suoni intorno al *mi*^{6}), la Viola (dal *do*^{2} a oltre il *do*^{5}); il Violoncello (dal *do*^{1} a oltre il *sol*^{5}), il Contrabbasso (dal *mi*^{1} o dal *do*^{1} — a seconda del numero delle corde: 3 o 4— al *re*^{4} circa).

3): Strumenti *a fiato.* Nei quali, come già dice l'attribuzione qualificativa, il cor-

po vibrante è la massa d'aria moventesi entro tubi per il soffio del sonatore. La caratterizzazione di essa vibrazione, specie quanto all'altezza, è data dall'estensione di quella massa; quanto al timbro, dalla forma (cilindrica, conica, svasata o no, a imbuto) assai più che dalla materia in cui è costruito il recipiente.

La classificazione ordinaria di tali strumenti secondo la materia con la quale è costruito il loro tubo (« legni », « ottoni ») è già in sè infondata poichè alcuni « legni » sono invece costruiti spesso in metallo, e — inoltre — non si basa su alcun carattere essenziale del loro funzionamento quali agenti sonori. Data la diffusione di cotesto classificare, è comunque necessario riferire che per « legni » s'intendono i flauti, i clarinetti, gli oboi e i fagotti (con le loro rispettive varietà) e per « ottoni » i corni, le trombe, i tromboni (con le rispettive varietà, che son molto numerose).

La classificazione fondata sul modo di porre il vero corpo sonoro (l'aria) in vibrazione, distingue invece tali strumenti in tre gruppi: A) quello in cui la vibrazione si effettua per la vibrazione delle labbra del sonatore (come nei cosiddetti « ottoni »); B) quello in cui si effettua per la vibrazione d'una linguetta di solito vegetale, ma talvolta metallica, (« ancia ») inserita nell'imboccatura del tubo e le cui vibrazioni si trasmettono alla massa d'aria entrostante. Ancia che può essere unica (clarinetti) o accoppiata (oboi, fagotti); C) quello in cui si effettua come vibrazione « da taglio » prodotto nell'aria dalla forma speciale dell'imboccatura (flauti).

Quanto alla lunghezza della colonna d'aria, donde derivano le altezze, essa è modificata per accorciamento della cavità del tubo mediante l'apertura (e chiusura) di fori praticati lungo il tubo stesso (aperti, essi riducono la capacità di quel tubo; chiusi, la restituiscono qual'era) o mediante chiavi che precludono o aprono parti del tubo, o mediante l'inserzione di tubi supplementari con meccanismi di rientramento.

Come s'è detto, i tipi fondamentali dei fiati son dunque: 1) il Flauto: imboccatura a foro per soffio da taglio, tubo cilindrico, estensione *do*^{3}-*do*^{6}; sua varietà è l'Ottavino, intonato (« tagliato ») una ottava sopra al flauto normale. 2) l'Oboe: imboccatura ad ancia doppia, tubo conico, estensione *si*^{2}-*mi*^{5}; varietà: Corno inglese, a tubo terminato a cipolla, estensione una quinta sotto l'oboe). 3) il Clarinetto: imboccatura ad ancia semplice, tubo cilindrico a piccolo svaso, 3 estensioni a seconda dei « tagli »: *mi*^{2}-*sol*^{5}; *re*^{2}-*fa*^{5}; *do diesis*^{2}-*mi*^{5}; varietà: Clarinetto basso, con tubo a padiglione, estensioni varie secondo i tagli, ma più frequente quella di *re*^{2}-*la bemolle*^{4}. 4) il Fagotto: imboccatura ad ancia doppia, praticata in un bocchino lungo e sporgente, tubo sdoppiato, estensione: *si bemolle*^{1}-*si bemolle*^{3}; varietà: Contrafagotto, a tubo ripiegato in due e con padiglione, estensione *do*^{1}-*mi bemolle*^{2}; Sarrusofono basso (gli altri son paragonabili piuttosto all'Oboe), estensione *si*^{1}-*sol*^{2}. 5) il Corno, di cui ora si usa solo il tipo « a macchina » (cioè a cilindri supplementari azionati meccanicamente, i quali dànno la scala cromatica completa senza incertezze d'intonazione), tubo conico ritorto con grande padiglione, estensioni varie secondo i tagli; 6) la Tromba, anch'essa a macchina, tubo leggermente conico, a padiglione, estensioni varie secondo i tagli, ma piuttosto acute; varietà: Cornetta a pistoni, più acuta; Tuba, o *Saxhorn,* o Flicorno; a

pistoni, tubo conico con padiglione, estensioni diverse; in orchestra è usata quasi soltanto la Tuba bassa, di estensione grave. Il timbro della Tuba ravvicinasi però più a quello dei Corni che non a quello delle Trombe; 7) il Trombone, a tubo cilindrico ripiegato, con prolungamento variabile a mano (Trombone « a tiro ») oppure con pistoni a mo' di tromba; estensioni varie, ma tutte piuttosto basse.

A questi strumenti in cui l'aria è soffiata dal sonatore, e specialmente ai « legni » si rassomiglia per timbro anche l'Organo, il quale però trae il soffio da mantici a mano o meccanici. Esso ha un sistema di tubi (« canne ») con « imboccature » ad ancie di vario genere, che dà l'intera serie dei suoni usati in musica, dal *do*$^{-2}$ al *do*^{9}. Ogni canna dà una nota e di canne ve ne sono molte serie, ognuna con un « registro » corrispondente a un « timbro » diverso, vagamente simile a questo o a quello dei varî timbri strumentali, onde i nomi dei registri: registri di Flauto, di Oboe ecc.).

Non va confuso con l'Organo il noto Armonium, in cui si ha una serie di ancie libere vibranti sotto l'azione d'un soffio di mantici. L'estensione è generalmente ridotta, e d'àmbito mediano a quello del pianoforte.

Analogo è lo strumento popolare detto Fisarmonica, in cui il mantice è mosso dalle stesse braccia del sonatore.

2) NOTAZIONE

La notazione, ossia la rappresentazione grafica del discorso musicale, ai fini della conservazione e della pratica esecuzione, non è stata sempre e dovunque quella che noi usiamo oggidì. Non perchè l'intelletto non potesse bastare a creare un sistema complesso quanto il nostro, ma perchè i varî precedenti sistemi erano adeguati ai caratteri della musica del tempo. Chè anzi, andando a ritroso attraverso i secoli, si torna addirittura ad ambienti che di notazione non ne praticavano affatto o ne praticavano soltanto in casi eccezionali. Così non ci resta alcun segno di notazione dalla civiltà egizia, presso la quale, a giudicare dai graffiti e dai rilievi rappresentanti cantori e strumentisti, costoro non leggevano una parte scritta, ma soltanto obbedivano a un certo muover di mani (cheironomia) del maestro (cheironomista). Il quale probabilmente aveva prima fatto udire egli stesso la melodia da imparare, e poi si limitava a evocare coi gesti i movimenti di « ascesa » e di « discesa » della melodia attraverso la serie delle altezze sonore. Si sa, infatti, che tra certe sensazioni visive e certe uditive agisce una inconscia associazione.

Non possiamo però escludere che col muover di dita si indicassero anche note o intervalli determinati.

È ovvio come siffatte pratiche non potessero però bastare quando la musica, oltre che farsi più complessa e quindi meno ritenibile all'orecchio, accrescesse il suo patrimonio di componimento e si dovesse comunicare attraverso distanze di paesi e di genti. Donde il ricorrere, presso i Greci, a una grafia. La quale fu quella che conveniva alla musica greca, plasmata nel calco dei versi poetici, sicchè poca avvertenza venne data a quel che era il ritmo (bastava quello del verso) e praticamente si determinò per lo più l'altezza dei varî suoni. Bastava, a questo scopo, l'uso delle lettere dell'alfabeto: Α, Β, Γ, Δ ecc. (dritte o rovesciate o adagiate per traverso) per indicare, sole o a gruppi, un dato suono.

Quando invece il cristianesimo convogliò nel mondo la musicalità orientale, si videro apparire segni grafici che, più o meno, potevano assolvere allo stesso ufficio lella cheironomia: segni a forma di virgole, di punti, di volute varie e variamente disposte, detti *neumi,* che indicavano appunto l'elevarsi e il discendere della linea melodica sia mercè la forma del segno (notazione neumatica cheironomia) sia mercè quella forma e — in più — la collocazione del segno a maggiore o minore altezza nella pagina (not. neumatica diastematica). Scrittura conveniente al canto liturgico, che naturalmente si trasmetteva per tradizione orale nelle chiese, e che alla notazione dava soltanto un còmpito sussidiario. Onde la trascuranza (a quel che sembrerebbe) delle *durate,* e il contentarsi di ricordare l'ascesa più o meno ampia.

È ovvio che con il complicarsi delle movenze melodiche e con l'estendersi della musica oltre le soglie della chiesa, tali notazioni non corrispondessero più al bisogno. Specialmente l'intervento dell'arte polifonica, a due e più melodie da cantarsi simultaneamente tra un cantore e l'altro, spingeva a precisare e fissare le altezze e le durate. Sicchè (dal sec. X all'XI) si perfezionò la notazione neumatica diastematica mediante la fissazione d'un'altezza x convenuta quale termine di misura, segnata da una linea (o rigo) tracciata trasversalmente alla pagina, col nome alfabetico latino della nota cui corrispondeva: la lettera *F,* p. es., che nella notazione alfabetica in uso presso i teorici, indicava un *fa* (i nomi moderni datano proprio da allora), fu messa al principio della linea e servì dunque come una « chiave » per entrare nel segreto (onde il nome che presero siffatte lettere). Tutti i segni abbraccianti quella linea erano dunque altrettanti *fa*: quelli attigui alla linea erano dunque dei *mi,* se inferiori, e dei *sol* se superiori. Gli altri erano segnati proporzionalmente più sotto nella pagina, o più sopra. Permaneva per questi un'incertezza, specie per gli spostamenti cui andavan soggetti i segni dall'una all'altra copia di amanuense. Cosicchè si ricorse allo stesso criterio di precisazione: sopra o sotto alla linea intitolata *F* (o *C,* o *G*), se ne tracciò un'altra, a piccola distanza, e la si dedicò ad altra nota. Una linea del « rigo » valeva così per il *fa,* l'altra per il *do.* I segni posti in mezzo non potevano essere che *sol, la* e *si,* dei quali il *sol* era attiguo alla linea del *fa* e il *si* a quella del *do.* Ed ecco già collocati, col rigo a 2 linee, ben 7 suoni: dal basso in alto avevamo infatti un segno sotto alla « prima » linea, che era un segno di *mi,* uno abbracciante la prima linea (detto sulla prima linea) che era un *fa,* tre nello spazio tra le due linee che erano dal basso in alto un *sol,* un *la,* e un *si,* uno sulla « seconda » linea, che era un *do,* e uno al disopra, che era un *re.* Per maggiore evidenza, si poteva anche dare alle linee una tinta diversa, il che giovò specialmente quando (con Guido d'Arezzo) le linee del rigo, sempre per estensione dello stesso criterio, diventarono quattro (tetragramma) eliminando anche le ultime incertezze, come p. es. quella del *la* nell'esempio precedente. Così il rigo poteva bastare alle esigenze del canto liturgico, che non ha suoni molto distanti l'uno dall'altro, e resta nell'àmbito medio della voce umana. Per non accrescere troppo quella che sembrava una difficoltà di lettura (abbracciare con l'occhio più di tante linee) si ricorreva non a ulteriori linee (come noi oggi prefe-

riamo, simboleggiandole con i cosiddetti « tagli in collo » delle singole note) ma piuttosto al cambiamento del significato delle quattro linee. In che modo? Col mutare la chiave: il *do,* p. es., non era più sulla terza linea, ma sulla seconda, o sulla prima ecc., dimodochè si diede a ogni tipo di voce umana un rigo capace di contenere la maggior parte dei suoni ad essa possibili: la voce di soprano, p. es. che è ricca di suoni acuti, ponendo il suo *do* più giù che possa, e cioè sulla prima linea, lascerà nel rigo il posto necessario a quegli acuti.

Sicchè si ebbero molte chiavi, che in chiesa sono mantenute tuttora (come è mantenuto il rigo a 4 linee e la forma medioevale, quadrata, della nota) ma che nella pratica profana son ridotte a poche: quella di *fa* sulla 4ª linea (« chiave di basso ») per le voci più gravi, quella di *do* sulla 4ª (« tenore ») e sulla 3ª (« contralto ») per le medie e quella di *sol* sulla 2ª (« violino ») per le acute.

Il che si potè fare anche per l'aggiunta d'una quinta linea al rigo (che diventò e restò il « pentagramma ») e per la progressiva abitudine ai « tagli » addizionali. Questo per l'indicazione delle altezze.

E per la durata? Anche alle durate si provvide, dall'alto Medioevo in poi, dapprima dando alla nota una « figura » che ne indicava un valore di durata (« mensuralismo ») ma non assoluto, sibbene relativo a certi segni metrici, che potevan mutarsi lungo il corso del pezzo, cangiandosi allora le proporzioni tra i valori delle diverse figure (« proporzionalismo »). Col Cinquecento, la semplificazione della polifonia suggerì la semplificazione della scrittura: le durate rimasero affidate alla figura della singola nota e, come è ovvio, al movimento più o meno celere dell'intero pezzo.

Nella quale fase si può dire che la notazione attuale fosse già inaugurata. L'evoluzione ulteriore non concerne se non particolarità estrinseche, che non mutano il sistema.

Tali le principali notazioni che si produssero nella nostra civiltà musicale. All'ombra di esse ebbero però vigore, specialmente durante il Rinascimento, alcune sorta di notazioni, dette d'« intavolatura », usate per dati strumenti: che generalmente (tranne quelle per organo e cembalo) indicavano (con numeri, lettere, note diastematiche) non direttamente i suoni ma le corde e i tasti da toccare per ottenerli. Sistemi oggi abbandonati alla pratica di strumenti e di musiche popolari o comunque non d'artistico impegno.

Parte II
STORIA DELLA MUSICA
I - ANTICHE CIVILTA' ORIENTALI E CLASSICHE

1) - A) Egizi e Assiro-Babilonesi

I primi documenti di vita musicale di cui abbiamo notizia risalgono alla civiltà egizia. Fin dalla preistoria di essa civiltà appaiono strumenti a percussione: crotali (sorta di nacchere) di legno o d'avorio. Poi, nell'Antico Impero (3500-3000 a. C.), strumenti a fiato del tipo flauto verticale (piuttosto clarinetti che veri flauti) e a corda dei tipi arpa, citara, liuto ecc. Quanto a strumenti, è dunque lecito far risalire ogni tipo moderno (tranne forse gli « archi ») a quei remoti modelli, cui nel volger dei tempi non si sono apportati che perfezionamenti.

Già questi documenti, e ancor più quelli offerti dai disegni e da geroglifici, c'informano dell'importanza attribuita alla musica in quella civiltà. Quasi sempre,

infatti, le figurazioni di solennità religiose o civiche (sacrifizî, processioni, cortei regali, cerimonie militari, funebri ecc.) presentano figure di cantori e di strumentisti in atto di far musica.

Di composizioni e di teorie musicali non ce ne sono arrivate punte, nè possiamo ricavar molto dalle rare e oscure allusioni a inni e a nenie, nonchè a elementi dottrinali, che si trovano presso gli scrittori greci da Erodoto a Platone. Gli è che probabilmente mancò agli Egizî l'uso della notazione, come apparrebbe anche dalle figurazioni suaccennate, che mostrano i musicanti intenti a cantare e a suonare senza alcun testo scritto, ma, semmai, con gli occhi rivolti a un « cheironomista ».

Quanto allo stile delle composizioni egizie, è ovvio che nulla si può arguire da tutte queste testimonianze indirette, tranne questo: che esso stile non dovette essere polifonico ma monodico, almeno a considerare la sufficienza — per l'esecuzione — della pratica cheironomica.

Documenti non diversi ci giungono dalle civiltà sumeriche e assiro-babilonesi, strette in fecondi rapporti con l'egizia.

B) Ebrei

Grande importanza ebbe la musica anche nella vita ebraica, anch'essa del resto collegata con l'egizia. Ce ne restano indubbie testimonianze nella Bibbia, ove spesso si legge di cantici assolo e corali (cantico di Myriam, trasporto dell'Arca santa, consacrazione del Tempio, dedicazione delle mura di Gerusalemme ecc.); e anche sappiamo di canti e di fantare e di strumenti propriamente ebraici, come lo *Shofar* e il *Keren,* corni sacerdotali, appartenenti alla liturgia del Tempio di Gerusalemme. Altri strumenti eran derivati dall'Egitto. Pratiche, tutte queste, ricordate ancora nel Talmud, ma svanite al disperdersi del popolo ebraico — privo ormai del Tempio — in ogni parte del mondo.

Neanche dagli Ebrei ci è giunta alcuna composizione, poichè anch'essi usarono tramandarsi le melodie per tradizione orale, cominciando a usar qualche segno (*te amim*) soltanto dal V secolo cristiano e unicamente per la lettura di passi biblici. Quale poteva essere lo stile della musica ebraica antica, non è dato precisare, poichè quelle incerte notazioni medioevali, come anche i canti oggi intonati nelle sinagoghe, o quelli dei Semiti dello Yemen (sui quali si fondano alcune recenti induzioni) non possono certo aver valore di documento rispetto alle musiche del Tempio. Quel che si può pensare in proposito è piuttosto questo: gli Ebrei cantavano anche su testi in prosa, fuor di metro dunque (ci sarà stato, piuttosto, una specie di *cursus* oratorio) e probabilmente anche la ritmica doveva in gran parte fondarsi non su « quantità » sillabiche (ritmica « quantitativa » dei Greco-Romani) ma sugli accenti tonici della parola (ritmica « accentuativa », come l'odierna), e quindi lasciare una piena libertà al ritmo musicale.

2) - Greci e Romani

Dalle civiltà egizio-orientali — attraverso la cretese-micenea trionfante nell'azione di genti pre-elleniche (eolie e jonie), di cui qualche pratica musicale simile alle già accennate è raffigurata a Hagìa-Triàda (sec. XIV-XIII a. C.) — si passa alla civiltà ellenica propriamente detta, che di usi egei mostra infatti qualche ricordo nelle sue prime manifestazioni, come p. es. in varî passi dei poemi epici jonî e jonizzanti dei sec. IX-VIII.

Assai più ricca, in confronto con quan-

to s'è visto finora, la documentazione musicale lasciataci da questa classica civiltà, che agli strumenti, alle figurazioni, ai miti aggiunge cenni critici e storiografici e trattazioni teoretiche (specialmente presso Aristotele e Aristosseno) e — finalmente — anche una ventina di notazioni (alfabetiche).

Già tale dovizia di testimonianze ci avverte del grande valore attribuito dai Greci alla musica, che dalle angustie dell'arte applicata si dispiega ora in arte pura, assumendo còmpiti espressivi non diversi da quelli della poesia; con la quale poesia essa si congiunge quasi costantemente, anche per effetto dell'intellettualismo caratteristico dello spirito greco, che — desideroso di concettuale definizione — preferisce alla musica strumentale (anch'essa del resto spinta all'evocazione, alla descrizione di vicende determinate) la musica vocale, cui chiede l'intensificazione dell'espressione proposta dalla parola.

Da siffatto orientamento deriva alla musica greca una certa contenutezza, aliena — in massima — da escorsi puramente canori: il disegno formale e il ritmo son dati dal carme da intonarsi; la linea melodica s'informa alla serie degli accenti tonici, che essa rileva con lievi ascese all'acuto; i « generi » e i « modi » tonali e gli strumenti d'accompagnamento son suggeriti anch'essi dal tipo e dalla destinazione del carme. E proprio per questa limitazione delle sue possibili forme la musica veniva raramente notata: quando non s'imprendessero strade inconsuete, bastava la tradizione orale e la conoscenza dell'uso poetico-musicale. Noi stessi osiamo ricostruire per sommi capi le vicende della musica greca basandoci un poco sui pochi documenti diretti (i principali — dopo un frammento di incerta autenticità, dato per pindarico — sono: un frammento corale dell'*Oreste* d'Euripide [probabilmente composto dallo stesso poeta del V secolo ma in papiro del I a. C.]), due inni delfici del II a. C., una odicina conviviale del I o II secolo d. C., tre pagine innodiche del II attribuite a Mesomede di Creta e qualche altra posteriore), ma molto sulle testimonianze letterarie e sulla storia della poesia.

Giacchè la stessa poesia, da parte sua, chiede il contributo della musica: ridotto magari a una sorta di recitativo o anche di « parlato » inquadrato e sostenuto in tono dagli strumenti, come accadeva presso gli epici e i giambo-elegiaci (jonî gli uni e gli altri), o — al contrario — sollevato ad ampio respiro di melodia, come presso le scuole doriche che dalla melica (sec. VIII-V) s'estendono al teatro (sec. VI-V), alimentando poi le varie correnti liriche del mondo ellenistico (secoli IV-I) ed ellenizzante. Melodia, questa, svolta ora in forme chiuse (lirica corale) ora in aperte (lirica solistica) o in alterna vicenda delle prime e delle seconde, come anche in vicenda con il recitativo (teatro; ove « chiusi » erano i cori, aperti di assoli). Tutta intesa al valore della parola, la musica greca si fece un linguaggio (sempre di stile monodico, come del resto sembra essere stata tutta la musica antica) d'estrema duttilità, tale da rispondere alle sottili proposte della poesia; e affinò quivi la propria tecnica, dai Greci teorizzata e ordinata in un complesso, organico sistema, tanto autorevole da influire ancora sul pensiero musicologico del Medioevo e del Rinascimento.

Quel teorizzare era anch'esso sospinto dall'intellettualismo a interpretazioni e codificazioni che soltanto poteva spiegare

la sottilissima, nervosa sensibilità tipica degli Elleni; tanto pronta a reagire al minimo stimolo ch'essa avvertiva (o voleva avvertire) date suggestioni morali (*ethos*) perfino nei varî elementi di tecnica: una data scala, p. es., era virile e patriottica, un'altra — differente magari solo per l'ubicazione dei semitoni — era trepida e sensuale. Tanto che sorgevan polemiche e decreti intorno all'uso dei varî schemi.

Cercando mezzi atti a questo o a quello scopo espressivo (come i generi e i modi, anche i ritmi e i metri e gli strumenti son giudicati in sè, già prima del comporsi su di essi alcuna musica, per un loro *ethos*), i Greci vennero sempre più ampliando, di secolo in secolo, la loro tecnica: Da un apparato che nel secolo IX-VIII si restringeva — pare — al genere diatonico, ai modi tipicamente nazionali, ai ritmi e metri epici, alla citara e alla lira a 4 corde e al flauto verticale (e il canto stesso si aggirava tra poche note) si arriva — già nel sec. V — ai tre generi, ai nove modi, ai ritmi e metri di struttura ora binaria ora ternaria, ora quinaria ecc., alla grande orchestra del ditirambo e del teatro, ricca di citare e lire a 7 e più corde, di arpe, di flauti, corni, trombe, percussioni; importati da ogni paese.

Nel periodo che segue all'apogeo del teatro, la musica, come la poesia e tutta l'arte greca, sembra involversi nella sua stessa raffinatezza e perdere vigore e purezza, miscendo molte formule arcaiche con altre che invece s'inoltrano verso il nuovo. È il periodo che si allarga, quanto alle cose dell'arte, fino allo sfociare dell'ellenismo — attraverso o intorno a Roma (che con la Grecia condivideva i suesposti usi musicali) — nel vasto oceano della nuova civiltà: la civiltà cristiana.

II - MEDIOEVO E RINASCIMENTO

1) Liturgia Cristiana

Nell'orbita dell'ormai incerta classicità entrano con il Cristianesimo correnti orientali apportatrici di pratiche musicali finora dalla classicità ufficialmente ignorate, le quali del resto assimilano in sè, rinnovandone il valore, anche taluni classici elementi.

Vaste ed eterogenee documentazioni e testimonianze ci mostrano l'alto significato assunto nella nuova civiltà dalla musica, cui per molti secoli non si propongon più finalità puramente estetiche o vagamente moralistiche come in Grecia, nè, d'altra parte, funzioni d'una ritualità magica come in Egitto, ma bensì virtù religiose nel senso che il cristiano dà alla parola « religione »: S. Paolo esorta i fedeli al canto di « salmi, inni e cantici mossi dal profondo del cuore ». E di quest'arte « angelica » (S. Basilio) e sommamente atta a sprigionare l'anima dai vincoli del mondo involandola verso la celeste Verità (S. Giovanni Crisostomo) le chiese cristiane d'ogni sorta: le greche, le orientali, le latine, accolgono e sviluppano nella liturgia il possente spirituale fervore. Specialmente importanti, per la storia della musica, i liturgici sviluppi bizantini e latini, e soprattutto questi ultimi che, oltre che rappresentare di per sè l'intera musicalità « occidentale » del primo millennio, avviano altresì direttamente alla musica moderna:

Come le azioni e i testi sacri, così anche il loro canto reca sostanze tratte da tradizioni già evolute e consistenti, quale l'ebraica e — in minor misura — da quelle via via trovate nei varî ambienti in cui il nuovo Verbo s'inoltra. E i salmi, inni, cantici cui esortava l'Apostolo Paolo s'intonano, appunto, secondo aviti

costumi: il testo verbale, già greco o latino o tradotto dall'ebraico, e quasi sempre in prosa, è « recitato » o cantato fuor di una sensibile influenza di verbali « quantità » e in una curva melodica raramente diretta dall'accento tonico. L'impulso musicale è ormai liberato in sè e per sè, e capace di assumere l'intero còmpito espressivo, come emerge chiaramente dai lunghi vocalizzi (« melismi ») degli *Alleluja,* che i Padri della Chiesa definiscono come « suoni pei quali il cuore esprime quanto a parole non potrebbe ». Con siffatta liberazione dell'espressione musicale dal vincolo verbale (liberazione che i Classici avrebbero giudicato un non senso) il misticismo cristiano, ancor caldo d'Oriente, annunzia la musicalità moderna.

Dal costume ebraico, la Chiesa assumeva varie maniere di canto: i semplici *accentus* del « tono di lezione » (recitativi a periodi intonati su formulette iniziali e finali e a una sola nota su ciascuna sillaba) e i melodici *concentus* « neumatici » (a neumi multipli, e cioè a gruppi di note su taluna sillaba) o del tutto « melismatici » (a lunghe fioriture vocalizzanti su una data sillaba, come i sopraddetti *Alleluja*). Tipi di canto che possono praticarsi entro forme diverse: gli *accentus* preferendo le forme « responsoriali », ove all'assolo del *praecentor* segue la ripetizione corale della chiusa (che è probabilmente la forma d'origine più antica) o le « antifoniche », a canto alternato tra due semicori (secolo IV) o altrimenti poco differente dal responsoriale; e i *concentus* dispiegandosi — oltrechè nelle versioni più ornate della salmodia (quelle delle più solenni circostanze dell'annata liturgica) — nelle forme propriamente « allelujatiche » (già vive, in questo o in quello schema, nel sec. IV e fors'anche prima), e nelle « innodiche », ove un testo in versi riprende di strofa in istrofa la melodia della prima. Importante specialmente l'innodia cosiddetta « ambrosiana » (introdotta da S. Ambrogio [sec. IV] nella sua diocesi di Milano, insieme con l'antifona a cori alterni): genere non sempre partecipe della funzione rituale ma piuttosto propagandistico e quindi popolareggiante (come di rime religiose), a ritmo simmetrico di verso in verso per la collocazione degli accenti tonici e per il numero delle sillabe; ritmo cioè moderno nonostante una frequente maschera quantitativa (dimetro giambico o altro).

Assai varie, del resto, le possibilità formali a mano a mano esplicate dallo sviluppo della liturgia internamente a questi tipi di canto; e ora affermate ora respinte, a seconda degli ordinamenti dati ne' secoli dalle autorità ecclesiastiche: numerosissime anche quelle che sole ci son documentate da notazioni (i codici non sono anteriori al IX-X secolo) e che son poi quelle accolte dall'ordinamento gregoriano (promosso dal Papa S. Gregorio I il Grande; sec. VI) in poi, fino alle ultime liturgiche innovazioni.

Le quali forme appartengono d'altra parte alla massima efflorescenza del canto liturgico, che si produce — dal sec. V all'VIII — in seno alle *scholae cantorum* e alle cappelle di chiesa e di convento (Roma, Fulda, Aquisgrana, Metz, Soissons, Reichenau, S. Gallo ecc.) cui il Papato e i regnanti (specie Carlo Magno) affidano l'educazione liturgico-musicale delle giovani nazioni cristiane. A queste scuole operanti per l'unificazione dei varî riti (l'ambrosiano, il callicano, il mozarabico) sotto il segno romano (donde il nome di « gregoriano » dato oggi all'in-

tero canto latino) si deve — oltre l'assestamento stilistico della composizione — anche l'adeguamento dell'esecuzione, sempre più ardua col moltiplicarsi dei canti e delle loro finezze, e quello della teoria. La quale teoria, intorno al secolo X, comincia — pur attraverso il persistente equivocar tra elementi dottrinali greco-romani e pratiche nuove — ad assumere consistenza e complessità non indegne dell'arte che i filosofi del tempo includono nel Quadrivio.

2) Il mondo musicale intorno al sec. XI

Nel canto liturgico — già s'è detto — la coscienza musicale del primo millennio concentrava i suoi massimi valori. Quell'arte è l'espressione della nuova umanità, rinverginata dal nuovo Verbo e tutta compresa in adorazione. Ma già nei secoli prossimi all'XI abbiamo notato come la stessa opera di purificazione della liturgica melodia conducesse ad atteggiamenti di artistica consapevolezza. Ove l'artista va riprendendo coscienza del proprio personale lavoro e cioè della sua stessa personalità di uomo di fronte a Dio e agli altri uomini. Il suo linguaggio si va modificando. quasi a mo' di colloquio, nel quale al Creatore si parla dei mille moti individuali, in una sintassi quindi più varia e più pronta, più immediata. I ritmi del cantar popolare, della danza, della marcia, già non ignoti alla popolaresca innodia. urgono ormai nel mondo del cantare gregoriano. La vaghezza, l'immaterialità del melisma allelujatico trascendono ormai le possibilità spirituali e — in certe zone (come p. es. le germaniche) — le tecniche: Difficile è il cantare a dovere quelle lunghe fioriture che si direbbero prive di ritmo, difficile persino il rammentarle.

Ed ecco che nei sec. IX-X in taluni conventi nordici, specialmente a S. Gallo, un Notker e un Tuotilo riescono a far cantare quei melismi inquadrandoli su parole: Notker nelle cosiddette « Sequenze » (sui melismi allelujatici), Tuotilo nei « Tropi » (su quelli dei *Kyrie*, degli *Introitus* ecc.). Ambedue i tipi furon composti a responsorio: forma che in sè contiene elementi di dialogo, e cioè di stile drammatico. E drammatico si fece specialmente il tropo nell'accentuare appunto il carattere dialogico (che lo ravvicina ad altri canti responsoriali romani dei secoli intorno all'VIII e annunzia il Dramma liturgico [codici dall'ultimo sec. XI o dal XII in poi]).

Sotto segni non diversi: sotto, cioè, i segni del risorto individualismo drammatico si avviavano intanto altri e fecondi movimenti musicali, come quelli della polifonia.

Iniziati già nell'VIII secolo tra le *scholae* chiesastiche e monastiche di Roma, Irlanda, Francia, Svizzera, essi si volgono alla melodia liturgica non più come ad un'entità chiusa e impenetrabile come il Trascendente ma piuttosto come ad un discorso artistico, ai cui varî moti si possa artisticamente reagire: Giovandosi del sostegno dell'organo e ispirandosi probabilmente a certe risorse polifoniche (p. es. l'emissione, insieme con un dato suono, degli armonici naturali: l'8ª, la 5ª ecc.) si comincia a reagire alla melodia ufficiale facendo cantare o sonare sotto ogni sua nota, da una parte dei coristi o dall'organo, la nota distante d'una quarta o d'una quinta (procedimento detto, appunto, *organum* [codici dal sec. X in poi]). Ove le compagine corale scinde la sua consueta unità monodica in duplicità (e poco dopo in pluralità) di « parti » (o « voci »), e cioè, in polifonia.

Movimenti dunque — questi della sequenza e del tropo e della polifonia — che già ci avviano oltre la necessità della liturgia, e — d'altra parte — pongono sempre più in evidenza il carattere artistico del loro « lavorare ». Nuove stilistiche, infatti, essi comportano in sè, e nuovi problemi tecnici; dai quali, oltre che dagli altri che continua a proporre il canto propriamente liturgico, e da quelli che a mano a mano vengono emergendo dal cantare profano, possente impulso riceve l'attività delle scuole e dei singoli teorici, culminante presso Guido detto «d'Arezzo» (n. circa il 995, s'ignora dove; monaco benedettino a Pomposa e poi ad Arezzo; m. Avellano circa 1250). Attività che conferisce elaborato e organico sesto agli usi tonali, alla struttura della melodia (bene analizzata in frasi e periodi, in simmetrie e in disciplinate varianti), al modo d'eseguire il canto, alla giovane tecnica della polifonia (di cui si studiano i rapporti tra voce e voce: intervalli, movimenti ecc.), alla notazione (che inscrive i neumi sul « rigo ») e perfino agli strumenti, che la profanità sta riconducendo, coi suoi nuovi fervori, alla luce.

3) Sviluppi artistici dal tardo Medioevo al Rinascimento: A) Teatro - B) Arte trovadorica - C) Polifonia.

Vedevasi così, già intorno al sec. XI, un generale avviamento della vita musicale oltre i confini di quella liturgia cui essa vita pur doveva i suoi interni impulsi.

Questo movimento si sviluppa più o meno vistosamente nello svilupparsi delle correnti ora intraviste: il dramma religioso, la lirica trovadorica, la polifonia.

A) - Teatro. - Nei movimenti che s'irradiano dal dialogo responsoriale, tropistico, sequenziale, si viene così affermando più d'una sorta di religiosa rappresentazione, cui nel cosiddetto « dramma liturgico » la Chiesa offre il nucleo dei testi verbali e melodici, gli interpreti (gli stessi officianti) e il teatro (lo stesso tempio): mentre nelle « Laudi drammatiche », « Devozioni », « Sacre rappresentazioni », « *Mystères* », « *Geistliche Spiele* » ecc. (nomi che del resto non corrispondono a tipi e forme costantemente distinti) essa Chiesa offre piuttosto l'argomento, e sostanze già salmodiche e innodiche; il resto potendo spesso provenire dal mondo laico. Le notazioni che ne possediamo, specialmente quelle dei sec. XIII e XIV, per quanto non numerosissime, pur bastano a mostrare la ricchezza spirituale e formale di quelle musiche: Monodie in recitato, in arioso, in melodia strofica — assolo o in dialoghi e in cori — fondono le sostanze chiesastiche e le laiche in fluida e fervida discorsività, spesso organizzata di scena in iscena con un vigoroso e già raffinato, consapevole senso del teatro. Lavoro, dunque, d'artistica composizione, oltrepassante — come si diceva — la richiesta del rito. Superamento che si fa anche più evidente in molte delle più recenti manifestazioni di teatro medievale: ove l'azione drammatica, rappresentata a preferenza fuori del tempio, nei sagrati o addirittura nelle piazze, con attori anche laici, è intonata in musica (come in verbalità) in un linguaggio di carattere prevalentemente mondano nonostante l'ancor frequente uso di sostanze gregoriane.

Il teatro musicale del Medioevo si concentra nel religioso. Con il Rinascimento esso si partisce, seguendo le vicende comuni in tutte le arti, in due correnti: la religiosa continua per un poco la sua tradizione scendendo però nell'ombra, men-

tre la profana, affermantesi specialmente alla corte dei Medici tra Quattro e Cinquecento, assurge ad aulica egemonia per opera dei letterati umanisti. Essa conserva dapprima tracce della Sacra Rappresentazione, ma presto le cancella, mentre con esse vien meno il rigoglio musicale del teatro medievale, chè la musica non è più continua (come pare essere stata almeno nel Dramma liturgico e nella Lauda) ma anzi ridotta pressochè esclusivamente a rari interventi corali poco o nulla necessari all'azione. Soltanto nei cosiddetti « Intermedî » tra l'uno e l'altro atto, su argomenti e testi estranei alla tragedia si cantava (in polifonia) e si sonavano accompagnamenti e pezzi di danza. Centri importanti di questa sorta di teatro musicale furono nel sec. XVI le varie corti italiane, emule della fiorentina, e segnatamente la ferrarese degli Este e la mantovana dei Gonzaga. Musici più illustri furono i principali madrigalisti.

B) - Arte trovadorica. - Come le forme drammatiche, così le liriche vennero emergendo — tra il sec. XI e il XIII — dall'*humus* del canto liturgico tutto irrorato, nel nuovo ambiente individualistico e mondano, di feconde linfe popolari. Prime manifestazioni di lirica profana (o anche religiosa, ma non chiesastica) si producevano nella cosiddetta arte « trovadorica » di Provenza (*Troubadours*) e Francia settentrionale (*Trouvères*) e delle nazioni che a quest'arte contribuirono: le iberiche, le italiane, le tedesche (queste ultime coi *Minnesänger* ossia « cantori d'amore »). Anche qui troviamo un lavoro tipicamente estetico, compiuto da artisti raffinati e dotti, educati alla musica dai maestri stessi del canto sacro (che erano ancora i soli autorevoli: specialmente i benedettini francesi) e compiacentisi intanto, come nobili cavalieri e uomini di mondo, dei racconti e delle canzoni e delle danze dei menestrelli. Esperienze dunque eterogenee, dalle quali essi riassumono in stile nobile e artistico i sensi già popolari d'amore e di letizia e di duolo e di pietà e di guerra. Dalle litanie, dai tropi, dalle sequenze, dagli inni essi traggon le forme dei loro canti: *Chansons de geste* francesi (a frase melodica ripetuta per ogni verso, con ritornelli strumentali), *Lais* strofici (ove la frase melodica si ripete di distico in distico), *Canso* provenzali (canzoni senza ritornello, con melodia abbracciante tutta una strofa), mentre dal popolo traggono i varî tipi di « rondò » (canti e danze alternanti una melodia assolo con un ritornello corale): *Virelais, Ballades* ecc., e imparan l'uso dell'accompagnarsi sulla viola o sul liuto.

Le notazioni che ne abbiamo, quantunque ritmicamente incerte, ci consentono comunque di accostarci a quell'arte tanto raffinata quanto suggestiva: essa fu essenzialmente monodica (tranne qualche saggio polifonico degli ultimi tempi) e melodica, a frasi disegnate con una nitidezza non offuscata neanche dalle virtuosistiche fioriture ricamatevi sopra dagli esecutori (menestrelli, giullari ecc.). Per raffinata ch'essa sia, la melodia dei Gautier de Coincy, dei Jaufré Rudel, dei Guiraut Riquier, dei Thibault de Champagne, dei *Minnesänger* Reinmar von Zweter, Walther von der Vogelweide ecc., sempre desta un'immediata suggestione sul sentimento e sui sensi.

La tradizione trovadorica, già nel secolo XIV, viene ad alterare, soprattutto in Francia, alcuni dei suoi caratteri tipici, ma il suo mativo storico, la lirica solistica, si continua nel cosiddetto « canto al liuto »: corrente, questa, che all'om-

bra del gigantesco edificio della polifonia aulica conserva ed affina la monodia, preparandola alla futura secentesca riemersione.

C) - POLIFONIA. - Dai primi usi polifonici (*organum, diaphonia,* « falso-bordone ») che abbiamo visto diffondersi nella pratica del canto chiesastico tra i secoli VIII e X — dal IX riducendosi virtualmente a proiettare su altro piano d'altezze la stessa melodia — già dall'XI al XII con Guido d'Arezzo e John Cotton ci si avvia a maggior differenziamento tra le due voci, cui si consentono altri rapporti d'intervallo, di direzione (dal « moto retto » ossia parallelo, si passa al moto « obliquo » e al « contrario », ossia divergente) e di numero di note, mentre la voce aggiunta è trasferita, per maggior rilievo, da sotto a sopra la voce principale. Stilemi, questi, che dominano la nuova polifonia: il cosiddetto « Discanto », fiorito specialmente in Francia nei sec. XII-XIII con Léonin e Pérotin « *le Grand* » autori di Mottetti (anche profani, o misti di testi profani in una voce e religiosi nell'altra), *Conductus,* Ocheti, Rondelli, Canoni ecc.: forme già evolute e complesse, quali voleva la spiritualità dell'ambiente, eminentemente speculativa (alla Sorbona insegnavano, proprio allora, un Alberto Magno, un Tommaso d'Aquino, un Bonaventura da Bagnorea), e del resto contenenti già in quel loro scolastico rigore alcun germe di prossima involuzione: Involuzione dell'arte nella propria tecnica, proprio quando vicino alle austere *scholae* chiesastiche stava insorgendo — al principio del Trecento — un nuovo, vasto fervore d'umano sentimento: quello che in letteratura si varierà dai sonetti d'un Cavalcanti alle cronache d'un Compagni, fino al *Decamerone,* e che in musica animerà il prezioso artigianato dell'*Ars nova* di Francia e d'Italia, trionfante con il francese Guillaume de Machault (m. 1377) e con il fiorentino Francesco Landino: « il Cieco degli organi » (m. 1397). La lirica profana risorge qui, dalle ultime propaggini della patrizia arte trovadorica, e scaltrita dalle tecniche del Discanto, in ambiente borghese, cittadino. È un sensuale godimento della convivenza ne' Comuni operosi e nelle opulente campagne, che s'esprime in Ballate, Cacce, Madrigali, Canzoni: brevi e saporosi componimenti lavorati, con artigiano compiacimento, a ritmi varî, a ornati rabeschi di melodia vocale (nella voce soprana) e spesso « imitati » dalla seconda voce sul sostegno d'un *tenor,* vocale o strumentale (liuto, cembalo, organo) quest'ultimo o anche l'altra voce. Donde la frequente riduzione del loro discorso melodico in accordi d'accompagnamento.

I maestri e teorici, fin dal maturo Duecento, già volgevansi a simili arti: dai due Franconi (fioriti circa il 1250) e da Marchetto da Padova (c.a 1309) a Jean de Muris (morto nel 1350) e a Philippe de Vitry (m. 1361) la polifonia si adegua alle nuove esigenze: al solo « moto contrario », imposto al concerto di due voci e impossibile a più di due, sottentra il fluido uso dei tre moti (retto, obliquo, contrario) a seconda degli intervalli, ora più varî (nuova base son le terze e le seste); tra gli altri, vengono riconosciuti e calcolati anche i ritmi pari: nuova varietà di movimento che esige l'uso costante della notazione. Da tale uso: (da tali segni o punti correlativi, già con J. de Muris viene alla stessa nuova polifonia il nome di « Contrappunto ».

Il rinnovamento ars-novistico, diffondendosi un po' dovunque, penetrava anche nella polifonia aulica delle cappelle discantistiche, portandovi un fresco sof-

fio rigeneratore. La melodia dei Machault e dei Landino, tanto più varia e venusta dell'*antiqua* per volute, ritmi e risonanze, echeggia ora presso l'inglese John Dunstaple (m. 1453) e i suoi seguaci e superatori: quel Gilles Binchois (m. 1460) e soprattutto quel Guillaume Dufay (m. 1474) che — ancor sotto i ricordi dell'Ars nova, nè ignari dei contemporanei italiani avviamenti di polifonia popolaresca (quelli della Frottola e della Villota: canzonette a 4 voci omofone) — iniziano la prima scuola franco-fiamminga. Dilatatosi in nuova profondità, il respiro melodico dell'artista tende ad espandersi in sviluppi sempre più ampi e dialogici.

Ma in questa fecondità che era la sua storica ragione di vita, la melodia dufayana trova poi la ragione della sua fine: l'interessamento degli alunni è tutto preso, ormai, non tanto dall'atto « melodia » quanto dalle ricchezze che esso suggerisce: dall'atto « elaborazione ». La frase melodica non è più che mero oggetto (proprio là dove la terminologia musicologica dirà « soggetto », e cioè tema di polifonie), mero materiale da costruzione. Che i Fiamminghi della seconda scuola: Jan Okeghem (m. 1495), Jakob Obrecht (m. 1505), sezionano e poliscono in frammenti da fondere nella compatta unità del concerto polivocale (senza strumenti, chè di colore qui non se ne vuole: vizierebbe l'eguaglianza del disegno): unità accentuata dalla comune sostanza melodica delle quattro voci (imitanti ognuna, senza posa, le frasi dell'altra coi mille ingegni che rendon celebre l'inventiva di questa scuola) e da un crescente senso di sintassi armonistica comune all'intero concerto. L'estrema complessità di quest'arte cadeva talvolta in astratti giochi; non inutili però alla duttilità, alla pieghevolezza della tecnica, la cui esperienza (fortificata da grandi teorici come J. Tinctoris [m. 1511], F. Gaffurio [m. 1522] ecc., ordinatori delle dottrine tonali e ritmiche) consente già agli stessi Okeghem e Obrecht, ma ancor più agli allievi e soprattutto a Josquin des Prés (maestro della cosiddetta « terza scuola fiamminga »; m. 1521) di riavviar la polifonia delle messe e dei mottetti verso l'espressione lirica urgente nelle nuove generazioni d'Europa.

Giacchè all'impersonale lavoro dei vecchi Olandesi sottentra ora, nel Cinquecento, un nuovo fervore di impulsi soggettivi: impulsi ad una nuova « scoperta dell'Uomo » che alcune nazioni sollevano a valori non perituri: illustrandosi l'umano vivere quale dramma, o almeno alternità, tra sensi e spirito come nelle messe e nei mottetti e nei madrigali degli ultimi Fiamminghi fino a Orlando di Lasso (m. 1594); quale tormentoso anelito mistico presso gli Spagnoli, come ne' mottetti e messe di Tomàs Luis de Victoria (m. 1611); quale coraggiosa, spregiudicata avventura nelle « Canzoni francesi » di Clément Jannequin (m. dopo 1559); quale alma armonia del crearsi secondo il Creato e il Creatore, presso gli Italiani, che sotto questo segno di superiore armonia concludono in musica di messe, mottetti, madrigali il Rinascimento da essi sotto gli stessi segni irradiato:

L'esperienza artistica di tutta Europa giunge in Italia ad armoniosa soluzione, purificandosi (e quivi semplificandosi) la tecnica in virtù della classica purità dell'ispirazione. Il quadro polifonico, d'altronde, non muta di molto la sua cornice già fiamminga: la messa e il mottetto, da Costanzo Festa (m. 1545) agli altri della scuola romana (Giov. Ani-

muccia, i due Nanino, i due Anerio ecc.) si compongono per sole voci (base 4 o 5), a imitazioni, ma senza escludersi qualche passo di omofonia (e cioè di concordia ritmica tra le voci), con un già maturo senso di unità armonistica. Più coloristiche le musiche religiose della scuola veneziana, culminanti nei mottetti (*Sacri Concentus, Sacrae Symphoniae* ecc.) di Andrea e di Giovanni Gabrieli (m. 1586 e 1612) coi loro cori alterni (a mo' di antifona) e coi loro sontuosi « concertati » a voci e strumenti (strumenti di vario genere: a corda, a fiato, ma specialmente organi, pei quali già i Cavazzoni, Claudio Merulo, i Gabrieli compongono Ricercari, Toccate, Capricci, Sonate ecc.); e anche più spesso policrome, grazie al loro cromatismo, le musiche dei madrigalisti (Cipriano de Rore, m. 1565; Luca Marenzio, m. 1589; Carlo Gesualdo di Venosa, m. 1614, ecc.). *Sacri Concentus* e madrigali i quali tra l'altro valgono anche come preziose manifestazioni di quel senso armonistico che presso Gioseffo Zarlino da Chioggia (m. 1590) illustravasi per la prima volta in sistematica dottrina.

Culmine massimo di tutta l'arte musicale del tempo fu GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (Giovanni di Sante di Pierluigi, n. Palestrina 1525 [?], m. Roma 1594; allievo a Roma di maestri fiamminghi, poi maestro di cappella delle basiliche vaticana, lateranense e liberiana, autore di 950 tra Messe, Mottetti e altre pagine sacre e madrigalistiche, da 3 a 12 voci). Nelle cui opere, e specialmente nella celeberrima *Missa Papae Marcelli,* il Palestrina sollevava l'arte musicale sacra ad altezze liriche non più raggiunte nei secoli. Vuol tradizione che l'effetto della *Papae Marcelli* fosse tale da annullare un voto col quale il Concilio di Trento voleva bandire dalla Chiesa la musica polifonica quale lesiva alla purezza del testo liturgico: Tradizione, se pure inesatta, certo significativa.

Ma le sorti della stessa polifonia, come arte egemonica, già balenavano. Una nuova arte stava emergendo alla luce: la « Monodia accompagnata ».

III - IL BAROCCO

1) SVILUPPI DELLA NUOVA MONODIA: LIRICA, TEATRO, ORATORIO.

I suoi titoli di nobiltà, la nuova arte li poteva trarre già da opere dottrinali anteriori alla sua decisiva apparizione: per un verso, dalle *Istituzioni armoniche* (1558) di G. Zarlino, teorizzanti l'armonia quale generale valore musicale, e per altro verso dal *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581-82) del liutista fiorentino Vincenzo Galilei (m. 1591), che transvalutava alcune idee dello Zarlino (suo maestro) sui vantaggi della monodia, spingendosi a vituperare la « gotica barbarie » del linguaggio contrappuntistico in confronto con la greca classicità del monodico: solo linguaggio, questo, capace di intonar fedelmente le parole. Classicità cui il Galilei e i suoi amici della cosiddetta « Camerata fiorentina » (cenacolo di dotti umanisti e di musici riuniti nell'ultimo ventennio del sec. XVI intorno al conte Giovanni Bardi [m. 1612]) voglion ricondurre la musica come già i vecchi umanisti le avevan ricondotto le altre arti. Ricondurla, specialmente, alla monodica musica « drammatica » praticata nel teatro greco; ricercandosi allora il segreto di quella monodia atta a rilevar la parola e — insieme — l'unicità, per ogni personaggio in iscena, della voce cantante (in luogo del rinascimentale coretto di madrigalisti). Cri-

terio da essi seguìto era l'imitazione delle inflessioni e dei movimenti del parlar comune in corrispondenti flessioni dell'altezza di suono e in corrispondenti moti ritmici. Scopi e criterî viziati d'intellettualismo, ma pure validi a favorire l'affinamento del linguaggio monodico, che ne veniva scaltrito a rendere le più varie delicatezze di accento via via suggerite dal senso della parola, ed avviato così a superare le canore pratiche de' liutisti in nuova capacità e nobiltà di composizione.

Il movimento verso questo che fu detto « recitar cantando » o « stile recitativo » o « rappresentativo » si sviluppò con la felice rapidità consentita dai tempi ormai maturi. Prescindendo dai varî saggi tentati un po' da tutti i Cameratisti e non giunti a nostra diretta conoscenza, vediamo come esso movimento già nel 1592 presenti le sue prime decisive manifestazioni liriche in tre madrigali e un'aria (a una voce su accompagnamento di strumentale [liuto o tiorba o cembalo ecc., a piacere] da improvvisarsi sulla guida armonica del Basso continuo) cantati a Firenze e a Roma dallo stesso autore, che era un mediceo cantore al liuto, appartenente alla Camerata, il tivolese Giulio Caccini («Giulio Romano»; m. 1618) : canti cui arrise ammirato stupore per la fluida eleganza con la quale il nuovo stile già vi sapeva esprimere, passando dal recitativo alla melodia dell'« Arioso », tutta la gamma degli affetti proposti dal verso. La moderna lirica da camera era iniziata.

E di lì a pochi anni si producevano le prime monodie propriamente rappresentative che ci sian giunte : la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* del romano Emilio del Cavaliere (già autore di pastorali in monodia rappr. a Firenze dove egli era stato mediceo « Intendente delle Arti »; m. 1602) rappr. nell'oratorio romano della Vallicella nel febbraio 1600, e l'*Euridice* del romano Jacopo Peri (m. 1633 : cameratista anch'egli e mediceo cantore al liuto, come il suo rivale G. Caccini), rappr. alla corte di palazzo Pitti nel seguente ottobre. Nel dicembre dello stesso 1600 una seconda *Euridice* (sullo stesso testo di O. Rinuccini) firmava il Caccini, il quale nel 1602 licenziava alle stampe una prima raccolta delle sue *Nuove musiche* : madrigali e arie del tipo dianzi accennato.

La *Rappresentazione di Anima e Corpo*, d'indole mistica, celebrava in sue forme i sensi delle Laudi e Dialoghi spirituali che — auspice S. Filippo Neri (m. 1595) — si cantavano per religiosa edificazione in quel medesimo oratorio della Vallicella. Priva d'azione esteriore, essa non avrebbe richiesto, in fondo, alcun allestimento scenico, e di fatti i lavori che in sèguito le tennero dietro (detti appunto « Oratorî »), fuori d'una certa parentesi di decadenza (tra il 2° Seicento e il 1° Settecento), s'eseguirono a mo' di concerto.

L'*Euridice* (in ambedue le versioni) continuava invece il rinascimentale genere della Pastorale, non senza qualche estrinseca simiglianza con il vagheggiato teatro ellenico e con il pure spregiato teatro religioso di vecchia tradizione.

Nuove eran però in tutti questi componimenti drammatici dell'anno 1600 le forme musicali, cui era nucleo comune quel recitativo che — sol di rado interpunto da semplici coretti (generalmente sillabici) e da timidi accenni all'arioso — attraversa tutto il lavoro seguendo di parola in parola gli echi del parlato. Pressochè ignoto (specialmente nell'*Euridice*) il dialogo; vario (ma improvvi-

sato da cembali, liuti e simili sul basso continuo) l'accompagnamento strumentale.

Il nucleo di quella musica drammatica — sia d'oratorio o di teatro — era ormai entrato nell'esperienza storica. Al genio il trarne suggerimento e partito. Come seppe fare, primo e non più superato, CLAUDIO MONTEVERDI (Cremona 1567 - Venezia 1643; allievo del polifonista M. A. Ingegneri; virtuoso di canto e di viola, e poi maestro di cappella, presso i Gonzaga 1580-1612; maestro di cappella a S. Marco 1612-1643; autore di numerosissime pagine vocali e vocali-strumentali da chiesa, teatro, concerto, camera).

Già nuove virtù si espandono nel suo *Orfeo*, «favola in musica» rappr. alla corte di Mantova nel 1607; della cui «oratione» — simile a quella delle pastorali fiorentine — la musica investe non tanto il corso delle parole — presso i Fiorentini veristicamente imitato dalla comune favella — quanto l'interiore valor drammatico, in un discorso ove non pure il racconto e la meditazione, ma anche il rapimento e l'invettiva trovano proprî musicali movimenti: Vero « recitar cantando », questo del Monteverdi: vero « canto », vogliam dire, e cioè « vera musica »; la quale liberamente si muove da quel canto de' solisti a quello dei cori, ampi e densi di nudrita polifonia, e al suono di preludî e interludî e accompagnamenti orchestrali. Ancora in regime di improvvisazione questi ultimi, ma con strumenti di scena in iscena trascelti, a seconda della loro particolare virtù emotiva, ai fini di quella totale riespressione del dramma in organica sintassi musicale che caratterizza l'arte monteverdiana dai madrigali (gli ultimi sono spesso monodici e rappresentativi, come il celebre *Combattimento di Clorinda e Tancredi*) alle opere teatrali (*Orfeo*, *Arianna*, ecc., fino all'eccelsa *Incoronazione di Poppea* [1642]) e perfino a gran parte delle pagine chiesastiche.

Con l'*Orfeo*, il primo dramma musicale era creato. Ma già in quel torno di tempo il teatro lirico accoglieva — insieme con quel dramma — altra sorta di opere in musica. A un anno di distanza dall'*Orfeo* si rappresentava nella stessa corte dei Gonzaga una *Dafne* composta da Marco da Gagliano (m. 1642) sotto l'impressione dell'*Euridice* fiorentina e di quell'opera del Monteverdi. A quest'ultima, la *Dafne* si richiama per la varietà delle forme e per la pienezza musicale di alcuni pezzi: assoli, cori in agile polifonia madrigalesca, leggiadre danze e via dicendo. Varietà che però non vi si produce come naturale espansione drammatica alla Monteverdi, sibbene come accorta interruzione, a fini decorativi, d'un monotono recitativo timidamente condotto sulle tracce fiorentine. Molto più che dramma, l'opera è qui « spettacolo » (e « spettacolo veramente da principi » la definisce l'autore) il cui vario gioco di attrattive letterarie, sceniche e musicali sembra ancora equilibrato in rinascimentale eleganza da « intermedio ».

Già dagli esordi l'opera si proponeva con questi due esempi del 1607 e del 1608 i due diversi orientamenti cui s'informaron poi, in grandi linee, le sue varie storiche manifestazioni: rivolto l'uno ai valori propriamente drammatici; l'altro ai valori di « spettacolo »: gli scenici, cioè, e — per così dire — i concertistici (quelli del puro fulgore dell'invenzione o dell'esecuzione musicale, estrinseco alla ragion drammatica). Distinzione, beninteso, di puro comodo, chè si son date opere-spettacolo non prive di momenti

drammatici e *viceversa* opere-drammi assai ricche — come di solito le creazioni del genio — di effetti scenici e musicali.

Di questi due orientamenti, il Barocco, nonostante gli esempi di drammatismo rinnovati dal Monteverdi dall'*Orfeo* alla shakespeariana complessità dell'*Incoronazione,* sente e fa suo piuttosto il secondo.

Già la prima scuola barocca: la romana, dalla « tragicommedia pastorale » *La morte d'Orfeo* (1619) di Stefano Landi al dramma allegorico *La vita humana* (1656) di Marco Marazzoli, crea opere ben diverse dalla fiorentina per vastità e varietà di quadri scenici e di corrispondenti forme musicali, allestendosi queste opere in teatri di maggior capacità di palcoscenico e di sala (specie nel teatro dei Barberini [1632-1656], accogliente più di 3000 invitati) con la magnificenza di scenografie, di « macchine », di costumi, di regìa di cui eran maestri un Gian Lorenzo Bernini e un Giacomo Torelli e con la fulgida vocalità dei grandi cantanti: dagli allievi del Caccini agli evirati: L. Vittori, B. Ferri, F. Grossi (il « Siface »). E l'opera esce così dal raccolto, raffinato, ancora umanistico ambiente delle Corti, atteggiandosi a spettacolo per il pubblico, a questo appellandosi con gli effetti della scena e del virtuosismo canoro, mentre i valori della musicale composizione, pur affidata a maestri non mediocri (oltre i già citati, i fratelli Mazzocchi, Michelangelo Rossi, Antonio Abbatini, Loreto Vittori ecc.) non riescono a virtù liriche tali da ristabilire l'equilibrio. Il maggior contributo dato da quei maestri al teatro musicale rimane quello, non ispregevole certo, di varie forme stilistiche dalle quali trassero partito i Veneziani e gli altri operisti, dal tivolese Francesco Manelli (m. 1667; forse allievo di V. Mazzocchi) che nel 1637 inaugurava in Venezia il S. Cassiano (primo teatro a pubblico non invitato ma pagante) con la sua opera *Andromeda,* allo stesso Monteverdi dell'*Incoronazione;* a quel « veneziano » Francesco Sacrati da Parma (m. 1650) e a quel Luigi Rossi da Torremaggiore (m. 1653; capo dei cosiddetti Romano-Napolitani) che dopo il primo saggio di M. Marazzoli ritentano con loro lavori del 1645 e 1647 — auspice il Ministro cardinale Mazzarino — l'introduzione dell'opera lirica in Francia (in Germania ci si eran provati il monteverdiano Heinrich Schütz con la sua *Dafne* [su traduzione del testo del Rinuccini] del 1627 e un organista S. Ph. Staden con l'allegoria spirituale *Seelewig,* del 1644); al pistoiese Jacopo Melani (m. 1676) che con *La Tancia, ovvero il Podestà di Cològnole* (inaugurante nella stagione 1656-7 il fiorentino teatro « alla Pergola ») sviluppava gli elementi comici del teatro romano sul quadro omogeneo della prima « opera buffa ».

Romani elementi riprendono, come s'è detto, anche i maggiori operisti veneziani, come un Cavalli e specialmente un Cesti; elementi però non tutti derivati dal teatro, ma anche e più spesso dall'oratorio e dalla cantata: dai due generi — cioè — che in Roma eran venuti ascendendo a valori estetici assai più alti di quelli raggiunti nella romana composizione operistica.

Verso il mezzo Seicento, questi generi sono in auge: Con Giacomo Carissimi (Marino di Roma 1605 - Roma 1674; maestro di cappella a S. Apollinare; autore di molta musica sacra, d'un'opera, di numerosi oratorî latini — sedici dei quali ci son rimasti — e cantate sacre e profane) ambedue i generi trovano la

loro più alta manifestazione italiana: drammatici accenti di recitativo, sospiranti ascese d'arioso, contemplative melodie serenamente in sè concluse, larghe coralità di giubilo o di pianto risaltano, nella loro mirabile proprietà di tocco espressivo (quasi sempre pago di semplici armonie diatoniche e di poco strumentale) ognuno al lor miglior posto in ordinata, elementare prospettiva di grandi linee.

Altri spiriti si manifestano nella cantata profana dei Luigi Rossi, dei Cesti, degli Stradella e via dicendo: spiriti di grazia, di leggerezza ma anche — e spesso — di soave malinconia o di sensuale languore, che modulano il canto in flessuosa melodia, venusta soprattutto nelle euritmiche simmetrie dell'Aria. Il mondo secentesco s'inebria di siffatto cantare, fino a perderne di vista le ragioni liriche. Sempre più lo seduce, infatti, il godimento della vocalità: della bella voce e del cosiddetto « Bel canto », ossia del canto virtuosistico, ricco di gorgheggi, trilli, fioriture d'ogni sorta, cui fin dal mezzo Seicento le scuole di canto romane e bolognesi (e poi le napoletane) educano le migliori ugole di fanciulle e di evirati. Essa « Aria » rispondeva infatti pienamente, con le sue forme nitidamente disegnate e concluse, al desiderio — sempre più prevalente nel tardo Seicento italiano — della melodia immediatamente percepibile e in sè riassumente il momento lirico. Già s'è accennato, infatti, all'importanza che ad essa si conferiva non solo nei generi da camera (cantate, cantatine, arie e canzoni a solo o in duetto, ecc.) e — dopo il Carissimi — nell'oratorio, ma anche nel teatro, specialmente da alcuni « Veneziani », come il Cesti, in poi.

Giacchè l'opera barocca, mentre a Roma s'era illustrata soprattutto ne' valori scenici, a Venezia raggiungeva durature conquiste di lirica musicale. La grande illuminazione veneziana erasi sviluppata, non dimentichiamolo, da un fuoco centrale che era Claudio Monteverdi, il sommo musicista, mentre quello dell'opera romana era stato il geniale librettista Giulio Rospigliosi; e di fronte ai veneziani librettisti e maestri di scena agivano compositori d'altissimo valore, dallo stesso vecchio Monteverdi al suo allievo Cavalli (Pietro Francesco Caletti-Bruni detto « Cavalli »; Crema 1602 - Venezia 1676; circa 40 opere, per Venezia e Parigi), da Antonio Cesti (Arezzo 1623 - Firenze 1669; circa 150 opere per Venezia, Innsbruck, Vienna) a Giovanni Legrenzi (m. 1620) e a tanti altri non mediocri, come gli Ziani, il Rovetta, i Pollarolo ecc.

Nel seno di questa scuola (iniziata tra 1637 e '39 dall'apertura dei tre primi teatri pubblici con opere di Manelli, Sacrati, Monteverdi, Cavalli e fiorita per tutto il resto del secolo con 356 opere d'una ottantina di maestri, rappr. in ben 16 teatri veneziani e un po' dovunque) la varietà dell'azione poetico-scenica (stimolata anche dall'adozione di soggetti storici, spesso deformati fino alla stravaganza e con modificazioni delle vicende e interpolazione di scene eterogenee, specialmente d'indole comica) diventa varietà di discorso musicale. E se oggi — come accade del resto alla massima parte del teatro barocco — sarebbe difficile rappresentare con buon esito una intera opera veneziana, pur molte pagine sono vive tuttora, come certi recitativi e ariosi d'irruente impeto drammatico, del Cavalli, o certe Arie del Cesti, squisite nella voluta melodica e nel tocco armonistico.

Certo, lo sviluppo quivi dato alla melodia vocale contribuiva al rigoglio del « Bel canto », le cui virtuosistiche efflorescenze finivan poi col mascherare la linea melodica essa stessa. Dal mezzo Seicento al mezzo Settecento, dominatore del palcoscenico appare il grande cantante (quasi sempre mediocre attore): il Virtuoso.

A siffatte mondanità cede talvolta perfino la pratica chiesastica, dalle sue cantorie udendosi allora o artificiosi effetti d'una polifonia ormai megalomane e vuota di sentimento, o assoli di voci « angeliche » che — invece — riconducono l'animo dei fedeli di cielo in terra. Nuclei di resistenza si trovano, piuttosto, in Germania: non certo nel teatro, che allora incipiente (dagli isolati tentativi dello Schütz e dello Staden a quelli del Lohner, di J. Ph. Krieger, ecc. si stava appena passando ai più coerenti sforzi della scuola d'Amburgo [iniziata dal Theile circa il 1678]) subiva sorti non molto diverse, ma bensì nel campo dell'oratorio e della cantata sacra, generi colà iniziati fin dal primo Seicento secondo i modelli italiani della monodia e dello stile concertante da Johann Hermann Schein (m. 1630) e dal grande Heinrich Schütz (Köstritz 1585 - Dresda 1672; allievo di Giov. Gabrieli; numerosi « concerti spirituali » a voci e strumenti, e « Passioni »), ed allora continuati da' loro seguaci e dagli allievi tedeschi del Frescobaldi e del Carissimi.

Ma valida e radicale anche nel teatro ed anzi più nel teatro che altrove fu l'opposizione che si produceva intanto in Francia: dove il genere dell'opera propriamente detta — sino allora negletto nonostante gli esempi del Sacrati e del Rossi e del Cavalli — iniziava ora la sua emersione sotto l'impulso dell'italiano francizzato Giovanni Battista Lulli (Firenze 1632 - Parigi 1687; sovrintendente musicale alla Corte di Francia; circa 20 tra opere e altri lavori teatrali, e varie pagine sacre e strumentali). Il grande Lulli, quasichè rammentasse l'esempio dei Fiorentini iniziatori dell'opera, restaura il criterio della fedeltà drammatica, intonando nuovamente le parole secondo la dizione parlata (non però quella del parlar comune, bensì quella della declamazione degli attori della Comédie Francaise) e molto curando la rispondenza dell'effetto musicale a quello del corrispondente momento della rappresentazione. Opera, certo, intimamente non molto drammatica ma comunque efficacemente « rappresentativa », di scena in inscena; e da lucida economia scenica ordinata in maestosa simmetria, ben rispondente al gusto della corte di Luigi XIV e — in genere — della Francia d'ogni tempo. E infatti a questa impostazione dell'opera come ordinato e logico spettacolo di genere drammatico (se non come vero e intimo dramma) la scuola francese resterà poi sempre fedele.

Per un desiderio analogo — se pur altrimenti prodotto e risolto — di sobrietà si distinguevano dalla grande opera barocca le musiche teatrali di Henry Purcell (forse il maggior musicista inglese: Londra 1658-1695; organista di Westminster Abbey; circa 100 composizioni chiesastiche, 39 teatrali, moltissime da camera). Lirico gentile, nè privo di drammatiche intuizioni, questo maestro non riesce però a dare un sesto operistico al teatro inglese, che sembra attenersi piuttosto al tradizionale genere dello spettacolo in maschera (detto *Mask*) misto di canto, danze, recitazione, pantomima ecc., di non grande impegno musicale. In fatto d'opera, all'Inghilterra

basteranno poi le importazioni italiane e tedesche.

Mentre fuori d'Italia al grande barocco veneziano rispondevano a Versailles il reagente « disciplina » e a Londra quello della « moderazione », e ad Amburgo le contaminazioni stilistiche che dagli inizi (dal 1678 con J. Theile) all'apogeo e insieme al pratico fallimento (con R. Keiser, m. 1739) mostravano operistica immaturità, nuovi sensi venivano avviando anche alcuni ambienti italiani, specialmente i meridionali, dai cosiddetti « Romano-napolitani » alla grande scuola « napoletana »: da Francesco Provenzale (Napoli 1627?-1704) ad Alessandro Scarlatti (capo di questa scuola; Palermo 1660 - Napoli 1725; allievo di B. Pasquini?; maestro di cappella alla Corte di Napoli; centinaia di lavori chiesastici, 115 opere teatrali, una ventina di oratorî e moltissime altre pagine vocali e strumentali). Potenza d'impeti e d'azioni, splendore di melodie gioiose o eroiche, profondità — talvolta — di psicologia si producono presso lo Scarlatti, in mezzo però a convenzionali artifizî di mestiere. E sulla venustà delle arie, soprattutto, si fonda ormai la musica seria d'ogni genere vocale, dall'oratorio (anch'esso, dopo il Carissimi, portato sulle scene e più o meno mondanizzato) all'opera seria della scuola scarlattiana, che è poi l'europea, ad essa traendo non solo i « Napolitani »: da F. Leo e L. Vinci a L. Leo e N. Porpora ma anche il « veneziano » A. Caldara, i tedeschi G. F. Händel (di cui diremo altrove) e J. A. Hasse, gli spagnoli D. Perez, D. Terradellas e via dicendo. I quali tutti convergono nell'applicare stilistiche scarlattiane ai quadri « drammatici » dei grandi librettisti: di Apostolo Zeno, di Pietro Metastasio; librettisti orientati alla semplicità e alla comprensibilità dell'azione, in armonia col nuovo spirito razionalistico che non soltanto in Francia ma anco in Italia stava inoltrandosi negli ambienti colti. E, quale più quale meno, tutti si sforzano ai « drammatici » effetti, da quei libretti (e anche più dalle dottrine di quei librettisti) suggeriti. Quel che non era nel testo dei libretti, neanco a' musicisti riusciva d'ottenere: e cioè un vero umano fervore che tutta la vicenda organizzasse in unitario dramma. Quella medesima umanità che tanto più coerente vediamo vivere ormai nell'«opera buffa»: Così viva, questa, così fresca, nella sua rappresentazione della vita nostra di tutti i giorni, del nostro vario commuoverci e sorridere o celiare e patire, tra il malinconico e il giocoso. Dal mezzo Seicento in poi si era venuta costituendo i suoi quadri operistici, dapprima nel seno di drammi e tragicommedie da Roma a Venezia, non senza esempi già « totalitari » (la citata *Tancia* del Melani, alcune opere di Alessandro Stradella, del Provenzale, del giovane A. Scarlatti); i quali nel Settecento dallo stesso Scarlatti al Pergolesi e a Rinaldo da Capua si moltiplicano in coerenza di « genere » operistico a sè stante. Rappresentate ancora tra l'uno e altro atto di opere serie o di drammi, a mo' d'intermezzi (e tale è anche il nome che le designa), queste piccole opere riescono a imporsi non solo nella Penisola ma persino a Parigi, dove nel 1752 la *Serva-padrona* di G. B. Pergolesi (Iesi 1710 - Pozzuoli 1736), inscenata da una compagnia di « buffonisti », solleverà una vera battaglia (*querelle des Bouffons*) tra i paladini della musica francese, allora rappresentata dall'austero Jean Philippe Rameau (Digione 1683 - Parigi

1764; grande compositore di opere serie alla Lulli, di cantate, pagine strumentali ecc.; il più grande teorico dell'armonia dopo G. Zarlino) e i molti — tra i quali gli Enciclopedisti — che auspicavano il ritorno della musica operistica a soggetti e a stilemi più « veri » e più semplici. La vittoria arrise a questi ultimi, condotti da J. J. Rousseau, il quale con un suo *Devin du village* (composto subito nello stesso anno 1752) iniziava l'*opéra comique* francese. Quel che non avevan potuto le grandi opere eroiche dei Veneziani, e quelle pur geniali, dello Scarlatti e della sua scuola — vincere, cioè, anche in Francia — lo poterono le poche paginette scherzose del Pergolesi.

2) Musica strumentale

Per quanto ci sia occorso già spesso — fin dal principio di questi cenni storiografici — di mentovare strumenti e strumentali usi, pur non s'è avuto ancora ad illustrare partitamente altra musica che la vocale, da strumenti accompagnata o del tutto a sè stante.

Per assistere a un vero rigoglio di arte strumentale bisogna inoltrarsi nel secolo XVI, raggiungendo cioè almeno le musiche per organo (o cembalo, chè le due tastiere servono ancora indistintamente alle stesse composizioni) dei fiamminghi J. Buus e A. Willaert, degli italiani Marc'Antonio e Girolamo Cavazzoni (pubbl. 1542-1543) e — ancor meglio — quelle dello spagnolo Antonio de Cabecon (m. 1566) e degli organisti di S. Marco: da Andrea Gabrieli (m. 1586) a Claudio Merulo (m. 1604) e al nipote di Andrea: il grande Giovanni Gabrieli (m. 1612), i quali ci conducono — insieme con l'olandese Jan Sweelinck (allievo di G. Zarlino a Venezia; m. 1621) — al secolo del Barocco.

Con queste musiche la composizione strumentale assume dignità fino allora non goduta che dalla vocale: essa comincia a beneficiare, infatti, del nuovo fervore che anima la musica a conquistarsi un proprio linguaggio altrettanto rapido, preciso, icastico quanto quello della poesia, sia per meglio intonar la parola sia per sostituire ad essa parola una « parola » sua propria, articolata per articolazioni di puro suono. Formandosi così un eloquio sgorgante dalla risonanza armonico-timbrica ed espanso in vaste zone d'accordi compatti o diluiti in rapidi arpeggi e altre figurazioni di brillante effetto, in fioriti disegni melodici, in passeggeri raduni contrappuntistici. Rapìto fantasticare, assorta meditazione, lenta, cauta ricerca tra l'uno e l'altro toccar di tasti, tra l'una e l'altra suggestiva risonanza. Un Merulo, un Annibale Padovano, ancora sembrano trarre le lor musiche dalla vibrazione dello strumento, ancor fluide per così dire, non anche assodate in una lor propria forma: Già i nomi, spesso, ce ne avvertono: chè accanto a Canzoni di tipo ancor vocale compaiono Fantasie, Ricercari, Capricci, Toccate, Sonate, Intonazioni e via dicendo. Con questa vaghezza di suoni, onde spesso si leva — come presso Giovanni Gabrieli — un commosso alito religioso, cominciava dunque la secentesca ascesa della musica strumentale, che rapidamente doveva attingere alle prime sue vette: all'organistica, cioè, dei maggiori inglesi: W. Byrd (m. 1623?) e tedeschi: S. Scheidt (m. 1654) e a quella di Girolamo Frescobaldi (Ferrara 1583 - Roma 1643; allievo del celebre org. Luzzasco Luzzaschi; organista di S. Pietro in Roma; numerose composiz. per organo [toccate, ricercari, partite ecc.] e per strumenti varî, oltre madrigali, arie

e pagine da chiesa), ove tutta l'arte della scuola veneziana, quivi anche più fervente di moti melodici, contrappuntistici addensamenti, ardenti armonie, virtuosistici escorsi, è rivalutata come espressione di fremente misticismo, che si direbbe dialettizzare la sensuosità del mondo terreno con il desiderio della Grazia. Presso il Frescobaldi, lo stile dell'elaborazione strumentale assume decisa consistenza, liberandosi dall'influenza, fino allora subìta, dei modelli vocali.

Dalle esperienze frescobaldiane, diffuse e continuate dagli allievi diretti o indiretti del grande Ferrarese: in Italia da Michelangelo Rossi (m. 1653) e in Germania da Johann Jakob Froberger (m. 1667), l'organistica e la cembalistica d'Europa vengono rinnovate dall'interno, e alcune scuole — come le tedesche — che già gloriose accennavano però a decadere nella meccanica applicazione di formule scolastiche, si aprono a più libero respiro musicale, e a loro volta si moltiplicano in nuove scuole nazionali e regionali, ascendenti a nuovi culmini presso un Bernardo Pasquini (m. 1710, maestro di grandi settecentisti, tra i quali Francesco Durante [m. 1755]), un Johann Pachelbel (m. 1706) e un Dietrich Buxtehude (m. 1709). Con le quali efflorescenze anche altri Paesi pur entrano in benefico rapporto: segnatamente la Francia, ricca di strumentali energie, da un Jacques de Chambonnières (m. 1672) ai suoi allievi D'Anglebert, Lebègue, Couperin il vecchio.

A fortune non inferiori, per quanto un poco in ritardo sulle organo-cembalistiche, e limitate pressochè esclusivamente all'Italia, si sviluppava intanto la composizione per strumenti ad arco (qualche volta misti a fiati).

Il Barocco, del resto, è la grande epoca della liuteria nord-italiana: quella che dai Bresciani e da Gasparo da Salò (il primo celebre autore di violini, m. 1609) ai grandi Cremonesi: gli Amati (operosi dal tardo sec. XVI all'ultimo XVII), Antonio Stradivari (il maggiore liutaio di ogni tempo, m. 1737), i Guarnieri (illustri nel primo sec. XVIII) portò a sesto pressochè definitivo, con esemplari poi non più raggiunti, la costruzione degli strumenti a corda, e specie di quelli ad arco. Sviluppo, questo della liuteria, che mostra il bisogno secentesco d'una grande musica per archi, e che intanto a tale musica forniva i mezzi fonici più adatti.

A tale bisogno si vede rispondere l'attività dei compositori fin dal primo Seicento con le sonate a 3 violini e basso di Giov. Gabrieli, quelle a 2 (sempre con basso) di Salomone Rossi (apparse nel 1607), a 1 di Biagio Marini (1617) e altri esempi. Lavori, questi, che — tranne le danze — non hanno però forme ben definite e costanti, nè raggiungono in verità valori artistici gran che notevoli. Tanto più mirabile la rapidissima ascesa che quest'arte compie nel tardo secolo XVII, trionfando presso Arcangelo Corelli (Fusignano d'Imola 1653 - Roma 1713; violinista celeberrimo e capo della scuola violinistica europea) che alla forma di essa arte dà il primo sesto abbastanza solido per diventare universale: sonate assolo (sempre col Basso, beninteso) e d'insieme, segnatamente a tre, e «concerti grossi» sono scritti d'ora in poi, tanto in Italia quanto oltr'Alpe, partendo dal quadro corelliano, ma i compositori-violinisti italiani, un Francesco Geminiani (m. 1762), un Pietro Antonio Locatelli (m. 1764), un Francesco Maria Veracini (m. c.a 1759) e i moltissimi altri, rapidamente sanno infonde-

re in queste forme sensi lor proprî e vigor di nuove ricerche; massimo genio — tra di essi tutti non solo ma tra i compositori strumentali di tutto il mondo d'allora — è Antonio Vivaldi (Venezia c.a 1675 - Vienna c.a 1743?; sacerdote; celebre virtuoso di violino; circa 160 concerti per uno o due solisti o « grossi », numerosissime sonate a solo e a tre, forse una cinquantina di opere teatrali, oltre una gran quantità di pagine vocali e vocali-strumentali d'ogni genere) del quale si può dire aver egli ampliato e arricchito d'interne varianti il quadro corelliano della sonata e del concerto grosso, posto in decisa affermazione il tipo, poi tanto fortunato, del concerto a solo con orchestra e impresso in tutte queste sue musiche un vigoroso senso della dialettica sinfonica, assurgente ad altissimi valori estetici nell'impeto gioioso o drammatico degli *Allegri* e nella austera profondità dei melodici *Adagi*.

La composizione strumentale italiana è così giunta, nel primo sec. XVIII, ad affermazioni liriche che sorpassano quelle della vocale, almeno quanto a frequenza. Laddove nell'opera seria e nell'oratorio e nella stessa cantata l'artifizio e la convenzionalità non cedono che di rado (e quasi soltanto nel giro delle singole arie) a un vero intimo fervore di affetti, qui nella sonata per violino, nel concerto a solo o grosso, nella partita e nella *suite* e nella sonata per organo o per cembalo — da quelle d'un Pasquini a quelle d'un Domenico Zipoli (m. dopo 1716) e soprattutto d'un Domenico Scarlatti (Napoli 1865 - Madrid 1757; figlio di Alessandro; principe dei cembalisti italiani d'ogni tempo; oltre 500 composizioni per cembalo e numerose d'altro genere) — è raro trovare un lavoro che almeno in qualche pagina non s'accenda di lirico fervore, non si slanci arditamente al dramma. Con D. Scarlatti competono — tra i cembalisti del tempo — soltanto François Couperin « *le Grand* » (Parigi 1668-1733), squisito pittore di impressioni e sentimenti delicati, e J. S. Bach.

Tutti, si può dire, i musicisti d'Europa si volgono all'esempio strumentale italiano, come del resto anche si volgono — già s'è detto — all'operistico. Ma dalla nostra strumentalità traggono energie nuove e feconde, assai più che non possano trarne dal nostro teatro serio: Per i suoi Concerti grossi, per le sue *Suites* cembalistiche, persino per i suoi Concerti d'organo e orchestra, il grandissimo Georg Friedrich Händel (Halle 1685 - Londra 1759; compositore aulico in Inghilterra; circa 40 opere teatrali, 30 oratorî, 12 concerti d'organo, 12 concerti grossi, innumerevoli pagine d'ogni genere) non ha d'uopo d'alterare sensibilmente le stilistiche create in Italia, laddove per giungere alla sua più propria e più alta espressione, che si ha nella gigantesca potenza dei suoi ultimi oratorî, egli deve abbandonare i modelli italiani del tempo e sviluppare a suo modo gli stilemi di Germania: dalle *Historiae* e dalle « Passioni » del vecchio Schütz alle cantate spirituali dei maestri di Lubecca. E questi suoi oratorî protestanti (celeberrimi *Israël, Samson, Judas Macchabäus, Messiah*) rappresentano nella storia del genere una seconda grande ascesa dopo la secentesca e cattolica del Carissimi.

Ascesa che del resto coincide con quella, anche più alta, della varietà tedesca d'oratorio che è la « Passione » sopra ricordata, compiuta negli stessi tempi da JOHANN SEBASTIAN BACH (Eisenach 1685 - Lipsia 1750; discendente

da una secolare dinastia di musicisti e padre di altri musicisti insigni; *Kantor* [maestro] a S. Tommaso in Lipsia; celebre organista e cembalista; compositore d'innumerevoli lavori d'ogni genere [fuor del teatrale] e specialmente di genere vocale-strumentale religioso [oltre 200 grandi cantate chiesastiche, 5 Passioni, una messa cattolica, un *Magnificat*] e di genere strumentale [organo, cembalo, violino, orchestra da camera.]). Con il quale Bach la composizione del Barocco — iniziata da Claudio Monteverdi — trova insieme il suo riassuntivo coronamento e la sua estrema conclusione, di valore estetico non inferiore al monteverdiano. La sua arte è fondata sul nuovo contrappunto armonistico che abbiam veduto avviarsi dal tardo secolo XVI nord-italiano e svilupparsi specialmente nello sviluppo della musica organo-cembalistica (da Frescobaldi a Buxtehude) e di quella per concerto d'orchestra. Siffatto contrappunto è diventato presso di lui il più fluido che mai fosse stato, e insieme il più solido e costruttivo, anche per la precisione della sua interna sintassi armonistica che si libera delle ultime sopravvivenze dei « modi » medioevali e stabilisce definitivamente (almeno per il sec. XVIII e XIX) la tonalità moderna del « maggiore-minore ». Non una delle sue pagine è priva di valore, e non una — di quelle che si conoscono — è destinata a scomparire dalla vita dell'arte.

IV - IL CLASSICISMO

I

1) Il transito dallo stile concertante allo stile sinfonico

a) musica strumentale del mezzo sec. XVIII

Nella serrata dialettica bachiana, il cui lirico fervore traeva dalle funzioni della nuova tonalità la maggior ricchezza di moti ritmici, melodici, armonici, timbrici che si convenisse al discorso neo-contrappuntistico (diciamo *neo* per distinguere il contrappunto a sintassi armonistica dal contrappunto puro concludentesi col Palestrina), questo stesso contrappunto risolve pienamente i sensi che durante il Seicento avevan determinato il suo sviluppo.

Si può anzi osservare come già al tempo di J. S. Bach gli spiriti contrappuntistici mostrassero segni di avanzato indebolimento. L'arte del Vivaldi, di F. Couperin, di D. Scarlatti, del Sammartini, del Telemann, dei cosiddetti *Mannheimer,* dei cosiddetti « Viennesi », di alcuni violinisti di Parigi, trae dal contrappunto più il connettivo, l'armatura — per così dire — che non il nucleo propriamente lirico del suo discorso. Si produceva in certo modo un movimento dialettico analogo a quello che abbiam seguìto nel transito dalla polifonia alla monodia; giacchè anche qui si tende a districare il « particolare » dal complesso contrappuntistico, che dianzi era pur sembrato (e, per allora, era stato) così libero e vario e aperto. L'eco della melodia di cantata e d'opera risuona sempre più suggestivo presso i compositori di musica strumentale: anche presso quelli che al concerto contrappuntistico erano più direttamente interessati. Nè soltanto l'eco della melodia; ma in genere quello della musica teatrale, co' suoi dialoghi, i suoi duttili trapassi, le sue infinite sfumature di tono espressivo, particolarmente attraenti per quei grandi lirici della strumentalità, che lirici eran più degli stessi operisti. Il rapporto è del resto reciproco — tra esperienze strumentali ed esperienze operistiche — tanto più in quanto gli stessi maestri son poi autori di musica teatrale nel tempo stesso che

di sonate e concerti. E del resto, persino gli esecutori: i virtuosi di canto e quelli di violino e di cembalo, non tendono essi forse a emulare gli uni gli altri reciprocamente? Gli uni gareggiando, nei loro passaggi di bravura, con la nitida agilità del flauto (« Misero me! » diceva il Pistocchi al suo miglior allievo, « io ti ho insegnato a *cantare,* ed ecco che tu vuoi *sonare!* »), e i secondi chiedendo al loro arco la calda, suggestiva vibrazione del canto vocale. Celeberrimi diventando appunto que' virtuosi che meglio riuscissero in siffatte transvalutazioni del loro natural mezzo: da quell'alunno del Pistocchi (il Bernacchi di Bologna) e dai varî evirati: il Gizziello, il Senesino ecc. ai violinisti Geminiani, Veracini, Tartini e via dicendo. Intere orchestre, come quelle di Mannheim, diretta dallo Stamitz, e di Milano diretta dal Sammartini, sono ammaestrate a sfumature di movimento e di colorito prima d'allora non praticate che dai solisti. E per gli strumenti che non possono appagare questo desiderio di « canto », come il clavicembalo, i compositori, specie i francesi, scrivono in guisa tale da compensare il secco « staccato » d'ogni nota riempiendo per così dire le lunghe note dei passi cantabili con « abbellimenti » che su quelle note ritornano con insistenza tale da conservarle nell'udito: Abbellimenti o ornamenti, detti anche *agréments, graces, manieren* ecc. analoghi del resto a quelli del virtuosismo vocale, ed ora favoriti — specialmente in Francia dal Couperin e dal Rameau ai più giovani — dallo spirito tipico del Rococò, di questa settecentesca interpretazione del Barocco in aspetti più intimi, compiaciuti dell'elegante, leggiadra minuzia; di quel Rococò che in fatto di musica si disse anche « stile galante » e fu praticato come s'è detto, tra i Francesi e i francizzanti del tempo, tra i quali lo stesso Johann Christian Bach (m. 1782), figlio del sommo maestro del contrappunto. Nè rimasero insensibili allo stile galante artisti come il maggior fratello di Christian: Karl Philipp Emmanuel (m. 1788) e come lo stesso giovane Mozart.

Molto meno diffuso che in Francia era però siffatto stile in Italia e in Germania, dove il movimento novatore si caratterizzava altrimenti, in ambedue i Paesi tendendosi a maggior semplicità e a maggior gagliardia: Poca ornamentazione, soprattutto in confronto con la francese, si riscontra presso i clavicembalisti; che in Italia seguono gli stilemi prevalentemente ritmici di D. Scarlatti, dal vario gioco dei ritmi traendo con Giovanni Platti (m. dopo 1750?) e con Baldassarre Galuppi (m. 1785) impressioni quasi di drammatica vicenda, mentre in Germania approfondiscono — nella maggior parte delle composizioni di Ph. E. Bach e in quelle di F. W. Rust (m. 1796) — le ancor più evidenti drammatiche risorse dello « sviluppo tematico ».

Orientamenti, questi, cui del resto va informandosi il più fervido movimento musicale del tempo, condotto dagli italiani G. B. Sammartini (Milano 1701 1775; m° di cappella; molta musica d'ogni genere, ma specialmente strumentale; celebri le sinfonie, annunzianti le forme moderne) e Giuseppe Tartini (Pirano d'Istria 1692 - Padova 1770; virtuoso celebre; rinnovatore della tecnica violinistica europea [detto « Maestro delle Nazioni »]; autore di oltre 200 composizioni, specialmente strumentali: sonate, concerti assolo con orchestra ecc.; il maggior teorico dell'armonia dopo il Rameau) e il boemo Jan Vaclav Stamitz

(Deutschbrod 1717 - Mannheim 1757; dirett. della già ricordata orchestra di Mannheim; esponente maggiore di quella scuola sinfonica [detta dei *Mannheimer*]; autore di numerose musiche strumentali, tra le quali molte sinfonie, anch'esse — come quelle del Sammartini — annunzianti le forme moderne).

Nelle musiche dei quali autori: specialmente in quelle del Platti, del Sammartini, del Tartini, dello Stamitz (ma anche di alcuni « Viennesi » e Francesi) si manifesta ormai prossima a maturazione la nuova figura del linguaggio musicale e cioè quel nuovo stile, cosiddetto « sinfonico », il cui discorso non procede più — come faceva il concertante — per « concerto », più o meno contrappuntistico, di singole « parti » (analoghe, nel loro regime, alle « voci » del regime polifonico medievale-rinascente), ma bensì in un libero gioco di agili contrappunti, di successioni d'accordi ora compatti ora figurati (specie in arpeggio, conveniente all'accompagnamento), per frasi propriamente melodiche e per impeti ritmici. Discorso che — specialmente nelle forme tipiche della nuova Sonata — viene svolgendosi su due successive idee fondamentali (dette « temi »), dal cui reciproco rapporto si esplicano valori già in esse latenti e destinati a dialettiche crisi e superamenti. Stile che pur dicendosi sinfonico si attua non soltanto nella strumentalità (e come potrebbe mai, uno stile, e cioè uno storico atteggiamento della lirica umana, limitarsi in un dato « genere » retorico?) ma anche, e senza indugio alcuno, nelle forme, naturalmente diverse, della musica teatrale.

b) RINNOVAMENTO DEL TEATRO MUSICALE

Quale fosse, a mezzo Settecento, la situazione del teatro d'opera, già s'è più sopra accennato: quella d'un teatro ormai saturo di stanche tradizioni e incapace di produrre sulla scena vere persone di dramma, musicalmente viventi; d'un teatro che, alle insofferenze e agli assalti che sempre più spesso da ogni parte subisce, non può rispondere che col sorriso o il sensuale languore dell'opera buffa e della comico-sentimentale (pur ora nascente con il Galuppi e il Piccinni), espressioni — queste — d'un mondo più vivo ma spiritualmente limitato. Le raccomandazioni d'un Metastasio a' suoi migliori compositori — già l'abbiam visto — ad altro non conducono che ad apparenze, non a realtà di musica drammatica. Come si vedeva nell'impegno posto da un Niccolò Jommelli (m. 1774) nell'appagare quelle raccomandazioni con la cura dei recitativi, con l'addensamento del discorso strumentale, e che s'esaurisce non di meno nel frammento: in luogo del dramma, s'ha qui un'antologia di pezzi di drammatico tono. Giacchè il cuore di quei musicisti, che sa palpitare e farci palpitare nella lirica effusione dell'Aria obliosa d'ogni operistica relazione, non è mosso ad alcun affetto nel guardare ai convenzionali personaggi e alle risapute vicende proposte dal libretto.

In questa agonia dell'opera « metastasiana », tanto più penosa quanto più fortemente alle porte del teatro urgono i drammatici impeti della sinfonia, cominciano a mostrarsi, tra il 1750 e il '60, i segni d'un rinnovamento, in alcune opere pur « metastasiane » di quell'ancor giovane Christoph-Willibald Gluck (Erasbach 1714 - Vienna 1787; allievo del boemo italianizzante B. Cernohorsky e di G. B. Sammartini; autore di numerose opere, specialmente italiane e francesi, e di varie musiche vocali-strumentali e strumentali) che, venuto dalle foreste di

Germania e Boemia, di fronte all'altero teatro aulico si presenta con vergine energia d'uomo rude e nuovo. Questi segni si notavano — in quelle opere — non tanto in novità formali quanto in nuovi toni espressivi. Il Gluck, nella sua aperta ingenuità di barbaro, *credeva* nel personaggio presentatogli dal libretto, e in esso investiva tutto sè stesso, in una totale dedizione, casta e insieme appassionata onde quel personaggio — che i nostri raffinati e scettici operisti consideravan come una semplice maschera di cantante, cui affidare liriche da lui indipendenti — diventava ora persona viva, in lotta con un mondo suo proprio, che era quello del dramma. Quivi il nucleo onde — per la prima volta dopo il Monteverdi — potè sprigionarsi una nuova musica drammatica, trionfante dall'*Orfeo ed Euridice* (Vienna 1762), all'*Ifigenia in Tauride* (Parigi 1779). Carattere proprio di queste opere non era una novità di singoli criterî e di relative singole forme, chè della cosiddetta « riforma » gluckiana tutto s'era già praticato, in questa o in quell'opera, dalla Camerata fiorentina allo Jommelli (le dottrine esposte nella prefazione all'*Alceste* [1767] si possono ridurre a queste: adesione della musica alla poesia [Fiorentini, Monteverdi, Lulli ecc.], rispondenza della sinfonia d'apertura all'argomento del dramma [Rameau], contributo dell'orchestra all'espressione [Monteverdi dell'*Orfeo,* gli Scarlattiani], semplicità anti-virtuosistica nella composizione e nell'esecuzione [Fiorentini, Opera buffa, teorie di B. Marcello, degli Enciclopedisti ecc.]); ma quel che era nuovo era l'unitaria organizzazione da cui le varie forme relative a que' criterî venivano rivalutate. Tutto vi si riduce, in fondo, all'esigenza centrale dell'adesione (« soggezione »!) della musica alla poesia, che non è affatto la notazione delle flessioni del parlar comune (Fiorentini) o del teatrale (Lulli-Rameau) ma — alla Monteverdi — espressione musicale dell'affetto espresso dalla poesia. Tale la « riforma », che meglio si direbbe l'« esempio » del Gluck: che non dà nuove leggi retoriche, nè disegna nuovi schemi formali, ma piuttosto propone al teatro un etico dovere di serietà e d'umanità, con tutte le conseguenze pratiche viste dianzi: coerenza e totalità lirica nel discorso vocale-strumentale, dalla sinfonia al finale ultimo, escludente ogni antilirica interferenza sia di sentenziosi versi, sia d'artifizî tecnici, sia di canori esibizionismi.

L'azione del Gluck era quindi — nel tempo stesso che artistica, ed anzi proprio perchè artisticamente imponente — una azione edificatrice nella storia. L'urto gluckiano atterrava il solenne edificio del teatro metastasiano; e i metastasiani stessi (primo fra tutti quel Piccinni che gli avversari del Gluck avevan chiamato a Parigi per rialzar le loro sorti) finiscono per seguire, nell'opera seria, il nuovo grande esempio. Si produce così una visibile unificazione stilistica tra le scuole d'Italia, di Germania e di Francia; unificazione che del resto non concerne soltanto gli stili teatrali, ma quelli di ogni genere di musica. Ove si nota il risultato del reciproco influsso che da tempo agiva tra musica d'opera e musica strumentale: si nota, cioè, dal Gluck in poi, la decisa affermazione di quel linguaggio che abbiam detto « sinfonico », la cui caratteristica commistione di stilemi si manifesta, qui nella musica d'opera, anche nel trattar la voce e lo strumentale alla stregua di elementi l'un nell'altro compenetrantisi e di quando in quando emergenti in particolare rilievo.

In seno alla nuova concordia delle scuole operistiche si notano — come è naturale — correnti in vario modo caratterizzate: più sensibilmente informate all'arte del Gluck si mostrano per qualche tempo le opere serie dei Francesi e degli Italiani che lavorano negli ambienti già dal Gluck dominati: a Parigi, cioè, e a Vienna; come le ultime del Piccinni e quelle d'un Sacchini, d'un Salieri, d'un Grétry, d'un Méhul ecc.; mentre più indiretta — per ovvie ragioni — appare l'azione gluckiana nelle composizioni d'opera buffa, sia la francese (*Opéra comique*) del citato Grétry, sia la tedesca (*Singspiel*) d'uno Hiller, sia l'italiana che ora ascende — specie nel genere semiserio o « sentimentale » — alle liriche felicità d'un Domenico Cimarosa (Aversa 1749 - Venezia 1811; quasi un'ottantina di opere teatrali, oltre oratorî e sonate cembalistiche: celebre l'opera *Il Matrimonio segreto,* Vienna 1792) e d'un Giovanni Paisiello (Taranto 1740 - Napoli 1816; gran numero di musiche d'ogni genere; celebre l'opera *Nina, o la pazza per amore* [Napoli 1789]).

II

Classici trionfi dello stile sinfonico

Dagli ultimi decenni del sec. XVIII ai primi del XIX le molteplici correnti drammatiche che dianzi vedevamo trarre il discorso musicale dallo stile concertante allo stile sinfonico, giungono in tutti i campi della composizione, per virtù di genio, all'universalità di valori or ora contemplata nel dramma di Gluck.

È questo un momento in cui si direbbe che il mondo, per esprimere in arte le sue massime aspirazioni, si volga a preferenza verso l'espressione musicale. I maggiori nomi di quel momento — tranne uno solo (quello del Goethe) — sono infatti nomi di musicisti. E anche si direbbe che delle espressioni concretate da quei musicisti il mondo siasi appagato più di quanto avesse potuto durante secoli di musica, se ad esse diede — e dà tuttora — l'attributo di «classiche». Attributo che — come oggi sappiamo — si converrebbe ad ogni arte realmente concreta, quali che sian poi i suoi storici caratteri, ma che nel parlar comune non s'usa conferire che a talune arti caratterizzate — come la greca antica o quelle che ad essa si informano — da più chiara, evidente armonia. E cioè, in ultima analisi, a quelle che più facilmente sanno trasportare il nostro spirito — qualunque esso sia per natura o educazione e ambiente — in siffatto stato d'armonia, di serenità. « Più facilmente », bisogna dire, in quanto tale armonia ideale quelle arti già ci suggeriscono con l'evidente equilibrio delle loro materiali strutture. Donde il vasto e duraturo riconoscimento — e quindi l'autorità — di cui esse godono nel mondo e per cui quelle loro strutture vengono accolte esse stesse come ottime in sè e proposte come modelli, canoni, ordini alla comune attività artistica.

Tanto efficaci che — come s'è detto — con esse musiche si produsse in tutta Europa una generale unificazione stilistica, nel loro ordine inquadrandosi e assestandosi quanti movimenti fin allora avevan proceduto per singole diverse vie.

Movimenti che in comune avevan l'orientamento verso il dramma, cui variamente atteggiavano il loro stile, più o meno tutti rompendo fuori della composizione a continue « parti (o « voci ») reali ». Il nuovo discorso: il « sinfonico » non ebbe però una sua stilistica consistenza se non quando trovò nell'attività lirica, creatrice, di singoli Maestri le

sue più consone soluzioni formali. Quelle soluzioni che il contrappunto puro aveva avuto nel Mottetto e nella Messa e nel Madrigale, che il contrappunto armonistico aveva avuto nelle forme concertanti e nella Fuga, e che ora lo stile « sinfonico » ebbe nelle varie figure della Sonata bi-tematica: Sonata assolo, duo, trio, quartetto, quintetto, concerto, sinfonia.

Di questa forma centrale di tutta la strumentalità classica: della « Sonata » bi-tematica, che già abbiam veduto delinearsi dai Sammartini e dagli Stamitz al Platti e ai figli di J. S. Bach, forma nucleata nel dialettico contrasto tra due idee fondamentali, il primo artistico trionfo si produsse presso il grande Joseph Haydn (Rohrau in Croazia 1732 - Vienna 1809; allievo di N. Porpora; maestro di cappella dei principi Esterhàzy; autore di circa 570 composizioni d'ogni genere, culminanti in due oratorî e nella musica strumentale: 104 sinfonie, 12 *ouvertures*, 83 quartetti, 83 trii, 52 sonate pianistiche ecc.) il cui spirito, emi-nentemente dialettico, si esprime — più che nell'estasi lirica in sè conchiusa — nell'inesauribile prodursi di affetto da affetto. Donde il suo concentrarsi nella composizione a Sonata e il suo affinarne e insieme potenziarne i varî stilemi, in lavori di tale nobiltà e perfezione da imporne al mondo l'esempio: stilemi come quelli della normale struttura de' varî « tempi » (che nella composizione strumentale corrispondono in certo modo agli « atti » del dramma), e specialmente del primo, nel quale appunto si attua il gioco bi-tematico ora accennato; e come quelli relativi ai mezzi fonici, costituendosi con lo Haydn la proporzione tipica dell'orchestra sinfonica: (Flauti, oboi [clarinetti], fagotti, corni, trombe e timpani — tutti a coppie — e gli archi nella proporzione — oggi mutata — di 6 violini primi, 6 secondi e viole violoncelli e contrabbassi a coppie).

Musica eminentemente ordinata ed euritmica, quella di Haydn, nella cui serenità e ancor più frequente gaiezza si rispecchia il risolversi d'ogni dramma nel benefico ordine del Creato.

Non molto lontano dal mondo dello Haydn potrebbe apparire quello di Luigi Boccherini (Lucca 1840 - Madrid 1805; oltre 400 composizioni quasi tutte strumentali, specialmente per complessi da camera), se una sensibilità più trepida, quasi nervosa, non ne alterasse sovente la serenità. Per questo carattere interiore l'arte boccheriniana può tanto ricordare i pre-classici: i cosiddetti « galanti » e *sensibles*, quanto preludere ai primi romantici; laddove saldamente piantato nelle classiche terre è Muzio Clementi (Roma 1752 - Londra 1832. Sinfonie [smarrite tutte a eccezione di tre] e numerose musiche pianistiche, opere didattiche ecc.) il primo grande pianista (detto « il Maestro dei maestri ») e compositore per il suo strumento (con lui asceso definitivamente al posto sino allora tenuto dal clavicembalo) e nello stesso tempo l'ultimo dei grandi strumentalisti d'Italia. Lontano, invece, nonostante qualche apparenza, dal temperamento haydniano fu quello di

Wolfgang Amadeus Mozart (Salisburgo 1756 - Vienna 1791; precocissimo virtuoso di violino e di cembalo e compositore; circa 700 lavori d'ogni genere, tra i quali un *Requiem* [incompiuto per la morte dell'A.] 17 messe e molte altre pagine sacre, 2 oratorî, 3 cantate, 39 sinfonie, 31 fra serenate e lavori analoghi, una quarantina di concerti, numerosi *Lieder* ecc.), generalmente stimato il

più « musicale » di tutti i genî della musica, per la sorridente naturalezza del suo creare capolavori: sorriso, naturalezza che sono spesso scambiati per fanciullesca innocenza. Ma in realtà l'animo e l'arte del Mozart hanno ben altra complessità da quella che abbiamo osservato presso lo Haydn: lungi dal fiducioso razionalismo haydniano, il suo mondo sembra irreale e come sorgente da un cerchio d'incantesimo. Alle lucide maieutiche haydniane ben poco risponde la sua parola: il suo tema, anzichè elaborarsi in evidente logica concettuale, tende a melodizzarsi e ad attrarre intorno al suo corso leggiere ghirlande di canto. Le forme sonatistiche vi cedono a sempre nuove suggestioni vocali, e gli sviluppi trascorrono rapidi senza una visibile azione propulsiva. Così il rapporto drammatico tra i varî elementi del discorso avviene non per continuità di deduzioni ma per la stessa diversità dei loro singoli aspetti: quasi figure allegoriche di quei personaggi che con tanta plasticità e profondità lo stesso Mozart sa caratterizzare nel suo teatro. Teatro, culminante nelle opere comiche e semiserie, vere commedie in musica (*Nozze di Figaro* [1786], *Don Giovanni* [1787], *Die Zauberflöte* [1791, su testo tedesco] ecc.) che per virtù drammatico-musicali raggiunge le massime altezze toccate dall'opera d'ogni tempo.

Nel mondo mozartiano ci si trova spesso arrestati di fronte al Mistero: Orrore dell'Ignoto, quale i Greci sentivano sotto l'incombere del Fato inspiegabile e dominatore. La musica ne trasalisce e sussulta, scoprendo in primo piano lo sgomento dell'uomo, dell'individuo Mozart: primi annunzi di quell'atteggiamento che si dice « soggettivismo » che, già visibile anche in altri artisti, tra i quali il grande italiano Luigi Cherubini (Firenze 1760 - Parigi 1842; direttore del Conservatorio di Parigi; autore di molti lavori d'ogni genere, culminanti nelle messe, nell'opera seria *Medea* [1797], nella comica *Les deux journées* [1800] e nella Sinfonia in re) si affermava decisamente presso

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn 1770 - Vienna 1827; Uomo forte e puro sì nella vita — tormentata dalla solitudine e dalla sordità — come nell'arte sua eroica e maestra d'eroismo; circa 260 composizioni, di cui celebri specialmente la *Messa in re* [1818-23]; l'unica opera teatrale *Fidelio* [o *Leonora ovvero L'amor coniugale,* 1805 e rielaborata 1814]; 7 sinfonie [la IX con finale a soli e cori sull'inno schilleriano *An die Freude* «Alla Gioia »] le « ouvertures » *Leonora, Coriolano, Egmont;* i concerti III, IV e V per pianoforte e l'unico per violino; molti dei 17 quartetti e degli altri numerosi lavori da camera: trii, duetti, sonate pianistiche, *Lieder* ecc.). Soggettivismo, questo del Beethoven, nel quale l'uomo (che era in lui l'uomo nuovo: l'uomo della rivoluzione e di Kant, centrato nella propria interna morale responsabilità) ci si presenta in primo piano, grazie alla prodigiosa virtù « rappresentativa » che distingue la sua arte, in tutta la drammaticità della sua cosciente lotta per la libertà morale. L'idea tematica, d'incomparabile potenza sì negli accenti d'imperio come in quelli d'ardente passione (il cui fuoco involeranno i Romantici per il loro prossimo incendio) sùbito si crea la sua antitesi, e con questa entra in dialettico gioco, tra sviluppi sempre più diberi e complessi (ben più audaci degli haydniani, ben più significativi di quelli del Mozart), per conclusioni imprevedibili e pur da Beethoven chiaramente legittimate e investite di

formidabile potenza affermatrice. Il discorso sinfonico — durante l'attività beethoveniana — si evolve dal semplice al complesso, da ultimo caratterizzandosi, tra l'altro, per l'ardimento delle variazioni melodiche, per la valorizzazione dell'armonia, per l'affinarsi del gioco ritmico, per la rivalutazione del contrappunto e per l'ampliamento dei mezzi orchestrali. Evoluzione necessaria in rapporto con l'ampliarsi e l'arricchirsi dello spirito umano dell'artista, mai fine a sè stessa; giacchè mai questa musica si dà all'« arte per l'arte », di sè stessa compiaciuta, ma sempre, invece, si attua quale azione di vita: l'eterno dramma dell'uomo sulla Terra — per sconvolto ch'esso sia tra le più irruente passioni e le meditazioni più profonde — vi trova una superiore comprensione e si risolve in un quadro di classica unità.

V - IL ROMANTICISMO

I

IL MONDO MUSICALE DEL PRIMO SEC. XIX

Sana, forte umanità era stata quella del Beethoven.

Non così grande sembra, nel confronto, l'umanità che da essa nasceva e che dal magnanimo soggettivismo dei Classici un altro ne sviluppava, d'indole che meglio si direbbe egocentrica, e — presso i cosiddetti « Romantici » — tormentato nuovamente dal Mistero: Mistero che però ne' primissimi Romantici ancora tiene alcunchè del mozartiano, mentre presso altri artisti, pur possentemente egocentrici ma poco partecipi del romantico moralismo, di nessuna sorte di mistero s'avverte il gioco. Come accade nella lucida, squadrata composizione di Gaspare Spontini (Maiolati 1774-1851; attivo specie a Parigi e a Berlino; molte opere teatrali, tra le quali celebri *La Vestale* [1807], *Fernando Cortez* [1809], *Olimpia* [1819], *Agnese di Hohenstaufen* [1829-35]) che si potrebbe dire gluckiana, o classica se « neo-classica » non fosse il termine più appropriato per la sua solenne stilizzazione: vero « stile Impero » della musica. E come accade nella composizione, ancor più semplice e chiara (se possibile), di quegli che dallo Stendhal fu detto « il Napoleone della musica » e da altri paragonato a una forza della Natura:

Gioacchino Rossini (Pesaro 1792 - Passy [Parigi] 1868; figlio d'un trombettiere comunale; allievo del grande didatta p. Stanislao Mattei; attivo dapprima in Italia, poi in Francia; moltissima musica, specialmente teatrale [quasi 40 opere] di cui celebri *Tancredi* [1813], *L'Italiana in Algeri* [1813], *Il Barbiere di Siviglia* [1815], *Otello* [1816], *Cenerentola* [1817], *La Gazza ladra* [1817], *Mosè* [1818, poi rielaborato], *Il Conte Ory* [1828], *La Donna del lago* [1819], *Semiramide* [1833], *Guglielmo Tell* [1829], oltre uno *Stabat Mater* e una « *Petite Messe solennelle* », composti dopochè col *Tell* il R. aveva rinunziato al teatro). « Napoleone della musica », dunque, e « forza della Natura »: metafore appropriatissime ambedue, già per la fulminea rapidità del rossiniano comporre e vincere, ma soprattutto per l'irresistibile e insindacabile corso della sua vena musicale, che non sa di morali sommovimenti nè di travagli stilistici. Fuori di ogni moralità e di ogni estetismo, un interno lievito, un fervore di crescita come dalla fonte al torrente, pulsa nel Ritmo, primo creatore e costruttore di questa musica. Musica entusiastica e con entusiasmo accolta dal nuovo pubblico di masse che con essa entrava nel teatro d'Europa.

più « musicale » di tutti i genî della musica, per la sorridente naturalezza del suo creare capolavori: sorriso, naturalezza che sono spesso scambiati per fanciullesca innocenza. Ma in realtà l'animo e l'arte del Mozart hanno ben altra complessità da quella che abbiamo osservato presso lo Haydn: lungi dal fiducioso razionalismo haydniano, il suo mondo sembra irreale e come sorgente da un cerchio d'incantesimo. Alle lucide maieutiche haydniane ben poco risponde la sua parola: il suo tema, anzichè elaborarsi in evidente logica concettuale, tende a melodizzarsi e ad attrarre intorno al suo corso leggiere ghirlande di canto. Le forme sonatistiche vi cedono a sempre nuove suggestioni vocali, e gli sviluppi trascorrono rapidi senza una visibile azione propulsiva. Così il rapporto drammatico tra i varî elementi del discorso avviene non per continuità di deduzioni ma per la stessa diversità dei loro singoli aspetti: quasi figure allegoriche di quei personaggi che con tanta plasticità e profondità lo stesso Mozart sa caratterizzare nel suo teatro. Teatro, culminante nelle opere comiche e semiserie, vere commedie in musica (*Nozze di Figaro* [1786], *Don Giovanni* [1787], *Die Zauberflöte* [1791, su testo tedesco] ecc.) che per virtù drammatico-musicali raggiunge le massime altezze toccate dall'opera d'ogni tempo.

Nel mondo mozartiano ci si trova spesso arrestati di fronte al Mistero: Orrore dell'Ignoto, quale i Greci sentivano sotto l'incombere del Fato inspiegabile e dominatore. La musica ne trasalisce e sussulta, scoprendo in primo piano lo sgomento dell'uomo, dell'individuo Mozart: primi annunzi di quell'atteggiamento che si dice « soggettivismo » che, già visibile anche in altri artisti, tra i quali il grande italiano Luigi Cherubini (Firenze 1760 - Parigi 1842; direttore del Conservatorio di Parigi; autore di molti lavori d'ogni genere, culminanti nelle messe, nell'opera seria *Medea* [1797], nella comica *Les deux journées* [1800] e nella Sinfonia in re) si affermava decisamente presso

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn 1770 - Vienna 1827; Uomo forte e puro sì nella vita — tormentata dalla solitudine e dalla sordità — come nell'arte sua eroica e maestra d'eroismo; circa 260 composizioni, di cui celebri specialmente la *Messa in re* [1818-23]; l'unica opera teatrale *Fidelio* [o *Leonora ovvero L'amor coniugale,* 1805 e rielaborata 1814]; 7 sinfonie [la IX con finale a soli e cori sull'inno schilleriano *An die Freude* «Alla Gioia »] le « ouvertures » *Leonora, Coriolano, Egmont;* i concerti III, IV e V per pianoforte e l'unico per violino; molti dei 17 quartetti e degli altri numerosi lavori da camera: trii, duetti, sonate pianistiche, *Lieder* ecc.). Soggettivismo, questo del Beethoven, nel quale l'uomo (che era in lui l'uomo nuovo: l'uomo della rivoluzione e di Kant, centrato nella propria interna morale responsabilità) ci si presenta in primo piano, grazie alla prodigiosa virtù « rappresentativa » che distingue la sua arte, in tutta la drammaticità della sua cosciente lotta per la libertà morale. L'idea tematica, d'incomparabile potenza sì negli accenti d'imperio come in quelli d'ardente passione (il cui fuoco involeranno i Romantici per il loro prossimo incendio) sùbito si crea la sua antitesi, e con questa entra in dialettico gioco, tra sviluppi sempre più diberi e complessi (ben più audaci degli haydniani, ben più significativi di quelli del Mozart), per conclusioni imprevedibili e pur da Beethoven chiaramente legittimate e investite di

formidabile potenza affermatrice. Il discorso sinfonico — durante l'attività beethoveniana — si evolve dal semplice al complesso, da ultimo caratterizzandosi, tra l'altro, per l'ardimento delle variazioni melodiche, per la valorizzazione dell'armonia, per l'affinarsi del gioco ritmico, per la rivalutazione del contrappunto e per l'ampliamento dei mezzi orchestrali. Evoluzione necessaria in rapporto con l'ampliarsi e l'arricchirsi dello spirito umano dell'artista, mai fine a sè stessa; giacchè mai questa musica si dà all'« arte per l'arte », di sè stessa compiaciuta, ma sempre, invece, si attua quale azione di vita: l'eterno dramma dell'uomo sulla Terra — per sconvolto ch'esso sia tra le più irruente passioni e le meditazioni più profonde — vi trova una superiore comprensione e si risolve in un quadro di classica unità.

V - IL ROMANTICISMO

I

IL MONDO MUSICALE DEL PRIMO SEC. XIX

Sana, forte umanità era stata quella del Beethoven.

Non così grande sembra, nel confronto, l'umanità che da essa nasceva e che dal magnanimo soggettivismo dei Classici un altro ne sviluppava, d'indole che meglio si direbbe egocentrica, e — presso i cosiddetti « Romantici » — tormentato nuovamente dal Mistero: Mistero che però ne' primissimi Romantici ancora tiene alcunchè del mozartiano, mentre presso altri artisti, pur possentemente egocentrici ma poco partecipi del romantico moralismo, di nessuna sorte di mistero s'avverte il gioco. Come accade nella lucida, squadrata composizione di Gaspare Spontini (Maiolati 1774-1851; attivo specie a Parigi e a Berlino; molte opere teatrali, tra le quali celebri *La Vestale* [1807], *Fernando Cortez* [1809], *Olimpia* [1819], *Agnese di Hohenstaufen* [1829-35]) che si potrebbe dire gluckiana, o classica se « neo-classica » non fosse il termine più appropriato per la sua solenne stilizzazione: vero « stile Impero » della musica. E come accade nella composizione, ancor più semplice e chiara (se possibile), di quegli che dallo Stendhal fu detto « il Napoleone della musica » e da altri paragonato a una forza della Natura:

Gioacchino Rossini (Pesaro 1792 - Passy [Parigi] 1868; figlio d'un trombettiere comunale; allievo del grande didatta p. Stanislao Mattei; attivo dapprima in Italia, poi in Francia; moltissima musica, specialmente teatrale [quasi 40 opere] di cui celebri *Tancredi* [1813], *L'Italiana in Algeri* [1813], *Il Barbiere di Siviglia* [1815], *Otello* [1816], *Cenerentola* [1817], *La Gazza ladra* [1817], *Mosè* [1818, poi rielaborato], *Il Conte Ory* [1828], *La Donna del lago* [1819], *Semiramide* [1833], *Guglielmo Tell* [1829], oltre uno *Stabat Mater* e una « *Petite Messe solennelle* », composti dopochè col *Tell* il R. aveva rinunziato al teatro). « Napoleone della musica », dunque, e « forza della Natura »: metafore appropriatissime ambedue, già per la fulminea rapidità del rossiniano comporre e vincere, ma soprattutto per l'irresistibile e insindacabile corso della sua vena musicale, che non sa di morali sommovimenti nè di travagli stilistici. Fuori di ogni moralità e di ogni estetismo, un interno lievito, un fervore di crescita come dalla fonte al torrente, pulsa nel Ritmo, primo creatore e costruttore di questa musica. Musica entusiastica e con entusiasmo accolta dal nuovo pubblico di masse che con essa entrava nel teatro d'Europa.

Poco o nulla di « misterioso » era dunque nella musica dello Spontini e in quella del Rossini: non bastando l'esotismo romanzesco di certi argomenti d'opera (p. es. della *Donna del lago*) o il naturismo di certe pagine del *Tell* per mutare il generale carattere della rossiniana ispirazione « mediterranea », come si dice, e « solare ». Ambigua, invece, la figura di Niccolò Paganini (Genova 1782 - Nizza 1840; il più grande violinista d'ogni tempo e d'ogni paese; molta musica per il suo strumento) nella quale un senso ancor classico della forma struttiva accoglie sviluppi virtuosistici frementi di rossiniano entusiasmo quanto di impulsi a un « meraviglioso » che può tanto ricordare il Barocco quanto annunziare il demonismo romantico.

Ma in aure di mistero già si levano le musiche del primo romantico tedesco: Karl Maria von Weber (Eutin 1786 - Londra 1826; molta musica, specialmente teatrale [celebri *Der Freischütz, Euryanthe, Oberon*: modelli dell'opera romantica nazionale degli Spohr, dei Marschner, dei Nicolai ecc.] e pianistica) ove l'accento lirico freme non tanto nell'umanità dei personaggi quanto nell'incanto sorridente o pauroso della nordica foresta.

Giacchè non pure i personaggi operistici ma la stessa coscienza dell'artista romantico viene a cedere all'ambiente: il suo egocentrismo non è centrato in una spontiniana volontà di dominio o nel rossiniano diritto della forza elementare, sibbene in una acuta, morbosa sensibilità che ogni pur minima suggestione, ogni circostanza che lo riguardi sente come importanti e densi di arcani significati. Donde il restarsene della musica romantica (non tanto del Weber quanto della maggior parte dei romantici « intimisti ») nell'àmbito del « frammento » quando essi intimisti non cerchino comunque un superamento tentando la costruzione in grande, quale hanno appreso a scuola e quale vedon sorgere dai cantieri degli altri romantici: dei cosiddetti « titanici ». Costruzione che quasi mai, nè presso gli uni nè presso gli altri, riesce a valori superiori ai tecnici. I lirici essendo raggiunti assai meglio nelle pagine propriamente intimiste.

Ed ecco allora prodursi questi « frammenti di vita » che sembrano nucleati nel dolore: Ancora alle soglie del romanticismo, già l'accento del dolore s'incide in tante pagine di quello stesso Franz Schubert (Vienna 1797-1828; innumerevoli musiche d'ogni genere; celebri specialmente le sinfonie VII, incompiuta, e IX e, ancor più, molti dei 600 *Lieder*) che pur ben sapeva — nel suo temperamento di moderno trovatore — (o, se si vuole, di piccolo Mozart romantico) toccare felicemente anche le corde della giocondità. Anche qui, è il senso del mistero che riappare: ancor prossimo a quello dell'Inconoscibile mozartiano, presso lo Schubert; decisamente interno nello spirito, non dunque quale Inconoscibile, ma come ignoto, che si tenta (quantunque invano) di sviscerare, presso artisti in cui più avanzato è il processo romantico: come Robert Schumann (Zwickau 1810-Endenich 1856; molta musica d'ogni sorta; celebri specialmente i numerosi pezzi « di genere » per pianoforte e i quasi 300 *Lieder*, i più belli dopo gli schubertiani) tipico esponente del romanticismo intimista, in continua crisi di affetti in reciproco insanabile contrasto; e come l'altro grande intimista Fryderyk Franciszek Chopin (Zelazowa Wola [Polonia] 1810 - Parigi 1849; pianista mirabile e innovatore, autore di 213 composizioni,

di cui 184 per pianoforte solo): l'anima solitaria fra tutte, che in mùsiche di arcana, immateriale risonanza canta a sè stessa il suo dolore; senza consolazione, che non sia quella dello stesso suo contemplarsi nel suo notturno canto. Ove appare nella musica quel valore spirituale della « Notte » di cui poetavano un Hölderlin e un Leopardi e che presso un Wagner celebrerà la sua suprema esaltazione.

Amano infatti i romantici la Notte, e nel cantarla toccano spesso le loro note più pure: come quegli che alla lirica dello Chopin preludeva con la notturna invocazione alla « Casta Diva »: Vincenzo Bellini (Catania 1801 - Puteaux [Parigi] 1835; una decina di opere teatrali: celebri *La Sonnambula, Norma* [1831], *I Puritani e i Cavalieri* [1835]) e che con quel suo spirituale fratello può dirsi essere asceso, in alcuni momenti, alle più immacolate purità della melodia ottocentesca.

In confronto con la belliniana serenità, assai più romantiche aure (in certo modo annunziate dalle citate pagine rossiniane della *Donna del Lago*) spirano nella musica di Gaetano Donizetti (Bergamo 1797-1848; moltissimi lavori, specialmente teatrali: celebri nel genere comico-sentimentale *L'Elisir d'amore* [1832] e *Don Pasquale* [1843], nel genere serio *Lucia di Lammermoor* [1835] e *La Favorita* [1840] e alcune altre ora però infrequenti in repertorio). Aure, questa volta, commosse, sconvolte da un vento di passione che travolge ogni individualità di « personaggi ». La stessa sua opera seria, del resto, è stilisticamente sconvolta e disuguale, fra eteree e pur appassionate melodie ed effetti meramente esteriori; laddove un fresco e gentile lirismo circola di pagina in pagina nelle sue opere comiche, in cui l'imitazione del modello rossiniano non riesce a scemare l'estetica originalità.

Mentre con questi grandi poeti della musica — tra i quali va rammentato, specie per le mirabili evocazioni del *Sogno d'una notte d'estate* e della *Grotta di Fingal*, il romantico-classicista, alquanto eclettico e presto accademizzante, Felix Mendelssohn - Bartholdy (Amburgo 1809 - Lipsia 1847; molta musica vocale-strumentale e strumentale) — il movimento romantico del primo Ottocento attingeva alle sue espressioni più pure e, nel senso dianzi accennato, « notturne », un romanticismo diversamente caratterizzato sembrava svolgersi in altri ambienti: specialmente in Francia. Era il « Giorno », non già la « Notte »: Non era la solitudine, ma la convivenza; col suo vario intrecciarsi e sciogliersi di rapporti, con i suoi urti di masse. Quegli urti che, apprendendone la scena da uno Spontini e le musicali stilistiche da un Rossini, ora muove il francese François-Daniel Auber (1782-1871) nella sua *Muta di Portici* (1820) primo esempio del cosiddetto *Grand-Opéra* franco-internazionale. *Grand-Opéra* che — dopo la possente lirica del rossiniano *Guglielmo Tell* — sùbito è ridotto dal cosmopolita Jakob Meyerbeer (Berlino 1791 - Parigi 1864; molta musica; notevoli *Robert-le-Diable, Les Huguenots* [1836; suo capolavoro], *Le Prophète, L'Etoile du Nord, L'Africaine*) a spettacolosa rettorica di scena e di musica.

E a tale gusto corrotto (già corrotto, del resto, nel teatro d'un J. F. Hérold [1791-1833] e d'un J. E. F. Halévy [1799-1862]) si lasciavan trarre del resto troppi musicisti, anche tra coloro che più lo vituperavano.

In Francia, di veri romantici, a parte

il mediocre F. David, non ne era apparso che uno: Héctor Berlioz (Côte Saint-André 1803 - Parigi 1869; molta musica d'ogni genere tranne il cameristico; celebri specialmente la *Symphonie fantastique* [1803-31] e la *Damnation de Faust* [1846]) col quale s'inizia nel romanticismo la corrente che s'è detta « titanica ». Anche il Berlioz, come tutti i romantici, è un egocentrico e un ipersensibile e un sognatore, ma caratterizzato — in confronto con gli Schumann e gli Chopin — da un interiore conflitto, quasi mai risolto in armonia, tra due valori: da una parte la frammentaria vita affettiva degli ipersensibili; dall'altra parte l'impeto d'una fiammeggiante immaginazione di sonore meraviglie e strapotenze, che — se conferisce al Berlioz la gloria di primo grande strumentatore dell'Ottocento e, per l'efficacia rappresentativa di esse meraviglie, gli fa aprire la via alla cosiddetta « musica a programma » — intanto però in siffatte teatralità lo rapisce al di là dell'umano sentimento.

II

Pienezza e superamento del Romanticismo

Se triste era stato l'esperire dei primi romantici, esso non s'era però svolto invano: Per siffatte notazioni ascoltandosi, lo spirito arricchiva e insieme affinava lo stesso suo patire, lo stesso suo sentire; e quivi s'avviava a intendere le virtù costruttive, formative, che in noi all'esperienza si conferiscono.

Maturava così una più evoluta umanità, non più ingenuamente sconcertata e dolorante per una incessante irriconoscibilità e finale nullità del vivere, ma anzi confortata per l'ampliamento, per il superamento ch'essa traeva dall'una esperienza all'ulteriore: quel superamento per il quale nessun valore al mondo appare — fosse pur quello del Dolore e dello stesso Male — donde lo spirito che l'ha creato non possa trarre un positivo. In tale conforto il dolore romantico muta i suoi caratteri e i suoi segni. Un largo respiro, un soffio eroico — quale non s'era avuto dopo il beethoveniano — rianima ora l'arte nostra, attingendo alle massime altezze per il genio di Riccardo Wagner e di Giuseppe Verdi: di coloro, cioè, cui le tanto diverse correnti romantiche di Germania e d'Italia venivano rispettivamente ad affidarsi.

Richard Wagner (Lipsia 1813 - Bayreuth 1883; allievo di un certo T. Weinlig, ma soprattutto autodidatta; autore di molte musiche, per lo più teatrali [tutte su mirabili poemi suoi propri], celebri tra le quali: *Rienzi* [1ª rappr. 1842], *Der Fliegende Holländer* [nei paesi latini: *Il Vascello fantasma;* 1842], *Tannhäuser* [1845], *Lohengrin* [1850], *Tristan und Isolde* [1865], *Die Meistersinger von Nürnberg* [1868], *Der Ring des Nibelungen* [trilogia preceduta da un prologo, in tutto 4 opere, composta dal 1854 al 1876: *Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Die Götterdämmerung;* 1ª rappres. integrale 1876, inaugurante il teatro wagneriano di Bayreuth], *Parsifal* [1883]. Autore, inoltre, di innumerevoli scritti letterari, tra i quali *Oper und Drama* [2 voll.; 1851] sulle proprie concezioni drammatico-musicali). Dell'umano superamento il Wagner sente più specialmente l'interno moto: l'ebbrezza del continuo divenire dello spirito, dell'Io, in cui il Tutto s'assorbe e s'invera. Più che l'esperito, l'accende lo stesso esperire. Di quanto sia un « dato » di fatti o di figure, un che di contingente, di limitato, nel suo teatro si respinge persino l'apparenza. La vicenda scenica è quindi

sottratta ad ogni delimitazione di figure o di eventi già fissati nella cronaca dei secoli, preferendosi il fluido mondo della leggenda romantica, i cui personaggi ed i cui intrecci meglio possono evocare valori ideali e cioè assoluti; tale essendo la loro unica funzione (donde l'indefinitezza ch'essi presentano in confronto coi verdiani). Analogamente, la composizione preferisce alla successione di pezzi chiusi, circoscriventi un dato momento in un loro concluso pensiero melodico, il continuo svolgersi d'un discorso tematico (su temi — detti poi « conduttori » [*Leitmotive*] — simboleggianti i fondamentali valori del dramma) in cui l'orchestra — assunta a funzioni direttive — rivela delle parole cantate quegli interiori, complessi motivi che, secondo le teorie del Wagner, a concetto verbale non potrebbero mai giungere. Il dramma musicale wagneriano assume così l'aspetto d'una immensa sinfonia vocale-strumentale, ove alla parola s'è portati dall'onda dei suoni.

Come in Germania all'ideale generazione d'uno Schumann succedeva quella di R. Wagner, coronante nel continuo aspirare del *Tristano* la romantico-tedesca aspirazione all'Infinito, così in Italia alla generazione che s'era riconosciuta in un Donizetti succedeva quella di

Giuseppe Verdi (Le Roncole [Busseto] 1813 - Milano 1901; figlio d'un umile bottegaio e d'una filatrice; allievo di V. Lavigna; 23 opere serie — alcune rielaborate — e 2 comiche, dal 1839 al 1893 [salienti, tra le giovanili: *Nabucco,* 1842; *Ernani,* 1844; tra le mature: *Rigoletto,* 1851; *Il trovatore,* 1853; *La traviata,* 1853; e quelle — *Simon Boccanegra,* 1857, rielab. 1881; *Un ballo in maschera,* 1859; *La forza del destino,* 1862; *Don Carlos,* 1867; che per novità di caratteri annunziano gli ultimi capolavori: *Aida,* 1871; *Otello,* 1887; *Falstaff,* 1893] una Messa da *Requiem,* 1874; canti religiosi, un quartetto, oltre pagine giovanili di scarso conto): Il romanticismo italiano — s'è detto — veniva ad affidarsi al Verdi, come il tedesco al Wagner. Ambedue le romantiche correnti superavano infatti in questi due grandi drammaturgi la dolorosa spiritualità che sino allora le aveva spinte a circolare in un pessimismo senza via d'uscita: Anche il Verdi, come il Wagner, rivaluta la vita nostra mostrandola capace di superar sè stessa accettando per amore la morte; capace, dunque, di Infinità. Ma dove il Tedesco, nella sua panica ebbrezza, celebra nel vivere un continuo immanere d'Assoluto, il severo realismo dell'Italiano sente del vivere la realtà storica, determinata nelle circostanze e negli individui tra loro contrastanti. Quivi il verdiano caratterizzamento del personaggio (tanto più spinto del donizettiano e anche del wagneriano); quel caratterizzamento che ha prodotto tanti mirabili « ritratti »: da « Rigoletto » a « Violetta », da « Azucena » ad « Amonasro », o « Otello » e a « John Falstaff », e che sì spesso è accentuato dal confronto tra persona e persona: dai ben noti— « contrasti » pei quali e nei quali il Verdi porta — specialmente nelle prime opere — i diversi affetti fino all'estremo acme dell'incandescenza: carattere romantico che non scompare, quantunque moderato dalla maggior complessità esplicata dal personaggio, neppure nelle ultime opere: nell'*Aida,* p. es., o in quell'*Otello* che per la sua augusta compostezza — ove la tragedia stessa è intesa con un gluckiano o addirittura so-

focleo senso di pietà e insieme di serenità — sembra già uscire dall'orbita propriamente romantica ed aprire le porte d'una nuova arte classica.

Mentre la rude semplicità della musica verdiana, ove l'elevarsi dello spirito non offusca la realistica distinzione di ciò che è negativo da ciò che è positivo, s'imponeva dovunque alle moltitudini, la complessità wagneriana attraeva nel suo vortice gli spiriti romanticamente più intenti al loro interno mistero, e specialmente gli artisti di germanica cultura; già istradati alle arti dell'elaborazione sinfonica e coltivanti, del resto, più la musica strumentale che l'operistica. E dell'attività del Wagner pur sentivano influssi anche i musicisti per genio e maturità già impegnati in lor proprie romantiche affermazioni, come il primo di essi: Liszt Ferenc (*Franz* Liszt: Raiding [Ungheria] 1811 - Bayreuth 1886: il massimo pianista di ogni tempo e paese, capo del pianismo moderno; infaticabile apostolo delle nuove musiche de' suoi tempi; moltissime composizioni, celebri tra le quali la Messa detta *di Gran*, due oratorî, le sinfonie [con voci] *Faust* e *Dante*, 12 poemi sinfonici, 2 concerti e gran numero di pagine pianistiche) nella cui effusiva eloquenza da gran virtuoso della parola musicale le « confessioni » degli Schumann e degli Chopin son declamate, per così dire, al gran pubblico: a quello stesso cui tale eloquenza esalta — nel tono illustrativo, evocativo dei grandi poemi sinfonici (genere dal Liszt iniziato nel quadro della berlioziana sinfonia « a programma ») — il motivo del superamento, caratteristico del secondo romanticismo: superamento che peraltro è affidato all'azione della fede religiosa:

Soluzione mistica, dunque, come vuole additare, in taluni momenti, lo stesso Wagner, e come addita, in Francia, un altro grande romantico: l'organista belga César Franck (Liegi 1822 - Parigi 1890; molta musica d'ogni genere; celebri gli oratorî *Rédemption* e *Les Béatitudes*, il poema sinfonico *Eros et Psyché*, 1 sinfonia, 1 quintetto, 1 quartetto, il 3° corale per organo, 1 sonata per violino, e pezzi pianistici) il quale anzi sembra raccontarne il processo in quel suo tipico ricorso — nei varî tempi della composizione sonatistica (« forma ciclica ») — degli stessi temi, a mano a mano trasformantisi in toni sempre più luminosi. E sensibile fu per quell'arte l'apporto del Wagner e — specie tecnicamente — dello stesso Liszt.

Molto più, comunque, che non fosse per il terzo dei grandi romantici di quel tempo: Johannes Brahms (Amburgo 1833 - Vienna 1897; molta musica di tutti i generi fuor del teatrale; celebri il *Deutsches Requiem*, le 4 sinfonie e molti lavori strumentali da camera e *Lieder*). Il quale riprende con lirica fortuna la severa tradizione architettonica del Beethoven, esprimendovi quel suo proprio senso morale, austero più che mistico, di continuo vigilante sui fremiti e sui languori cui l'inquieta sua sensibilità — non lontana nè dalla schumanniana nè da quella dei sensitivi puri (dei prossimi «impressionisti») — tenderebbe, di per sè, ad abbandonarsi: Romantico intimista, ma nell'introspezione non corrivo, anzi inquieto di sè, egli riesce grande lirico non solo ne' *Lieder* e nelle brevi pagine « libere », come era accaduto allo Schumann, ma anche nell'analitico travaglio dell'elaborazione sinfonica.

I romantici per così dire « fiammeggianti » alla Liszt e alla Wagner, quali i cosiddetti « *Neudeutscher* » (movimento

dei « Nuovi Tedeschi ») e i loro odierni eredi non sanno appagarsi di siffatte costrizioni e sogliono contrapporre al Brahms il « titanico » mistico Anton Bruckner (Ansfelden 1824 - Vienna 1896) con le sue nove enormi sinfonie il cui discorso, assimilante varî elementi dallo schubertiano al wagneriano, si amplia fino a smarrire l'evidenza dell'azione sintattica.

Tali, dal Wagner e dal Verdi a questi sinfonisti, gli esponenti più caratteristici del secondo romanticismo. Intorno ai quali fiorivano numerosi artisti non mediocri, e alcuni cui — meritamente o meno — arrideva celebrità (ma ve ne furono anco di incompresi, come il Bizet): Così in Italia lavoravano, tra i molti, gli operisti Amilcare Ponchielli (Paderno Cremonese 1834 - Milano 1886: celebre, tra le sue poche opere, *La Gioconda* [1876], d'aspetto tra il meyerbeeriano e il verdiano); Arrigo Boito (Padova 1843 - Milano 1918: un'opera per il suo tempo [1868] ardita: *Mefistofele,* tanto da dover essere adattata [1875] al gusto normale, e un'altra: *Nerone* [postuma: 1927] di scarso significato ormai); Alfredo Catalani (Lucca 1854 - Milano 1903; celebre, tra le sue 4 opere, *Wally* [1897] soffusa di colorazioni romantico-tedesche, ma anche di un melodizzare che annunzia quello del Puccini); e — nell'ombra — pochissimi sinfonisti e oratoristi; tra i quali ebbero fama il violinista Antonio Bazzini (Brescia 1818 - Milano 1897), Jacopo Foroni, Iacopo Tomadini e — nel tardo Ottocento — i celebri pianisti e compositori, piuttosto germanizzanti, Giovanni Sgambati (Roma 1841-1914) e Giuseppe Martucci (Capua 1856 - Napoli 1909).

In Francia, gli operisti Ambroise Thomas (Metz 1811 - Parigi 1896; ancor oggi acclamata oltre il merito *Mignon* [1886], concepita all'italiana); Charles Gounod (Parigi 1818 - St. Cloud 1893; celebre *Faust* [1859], opera ispirata e magistrale, come molte altre musiche dello stesso autore); il geniale operettista Jakob (*Jacques*) Offenbach (Colonia 1819 - Parigi 1880; capo della non ispregevole scuola operettistica francese); Georges Bizet (Parigi 1838 - Bougival 1875; celebri l'*Arlésienne* e soprattutto la genialissima, ardente, drammatica *Carmen* [1875] di verdiano realismo); Jules Massenet (Monteau 1842 - Parigi 1912; tra le numerose opere si acclamano ancora *Manon* [1884], *Werther* [1892] e qualche altra, in grazia della loro sentimentale melodiosità e della raffinata strumentazione) ed altri, noti anche e più come sinfonisti, tra i quali ebbe fama internazionale Camille Saint Saëns (Parigi 1835 - Algeri 1921; moltissime musiche d'ogni genere, tra le quali l'opera *Samson et Dalila* [1877] e la 3° sinfonia emergono per maggiore imponenza).

In Germania, tra i molti, gli operisti wagneriani Peter Cornelius (1824-1874) ed Engelbert Humperdinck (1854-1921; ancora oggi acclamata la fiaba *Hänsel und Gretel* [1893]) e l'eclettico ungherese Karl Goldmark (1830-1915); i geniali operettisti e walzeristi Francesco (*Franz*) Suppè (1819-1895) e Johann Strauss figlio (1825-1889); i sinfonisti Franz Lachner (1803-1890), Robert F. Volkmann (1815-1883), lo svizzero Joachim Raff (1822-1882), Felix Draesecke (1835-1913), più o meno nostalgici del primo romanticismo specie schumanniano, e il brahmsiano Max Bruch (1838-1920).

In Gran Bretagna, i germanizzanti William Sterndale-Bennet (1815-1918),

Hubert Parry (1848-1918), Charles Villiers Stanford (1852-1924), autori specialmente di musiche corali-orchestrali tra lo händeliano e il mendelssohniano.

III

EMERSIONE DI NUOVE SCUOLE NAZIONALI

Favoriti dal romanticismo, altri movimenti s'erano intanto prodotti e si producevano (o anche soltanto si annunziavano) nel seno di popoli allora avviati alla conquista o riconquista di propria coscienza nazionale, come gli scandinavi, i cechi e gli slovacchi, i russi, gli ungheresi, gli spagnoli. Movimenti in cui quei fervori per le cose dell'ambiente (non sempre il proprio: talvolta, come in Russia, anche l'esotico) costituivano per lo più quanto al romanticismo rassomigliasse, distraendo pel resto gli animi dal motivo etico, centrale nelle correnti germaniche e italiane: Riconoscere, comunque, l'anima della nazione, quale s'era mostrata nella sua storia e — quivi — nei suoi luoghi, tale l'impulso più comune. Per il quale gli artisti si rifanno all'idioma stesso del popolo, agli usi, ai canti, alle danze, ai luoghi consacrati dalla tradizione, quivi attingendo modi di musicale intonazione della parola, esempi di melodia, di ritmo, di strumentalità; da citarsi senz'altro fedelmente o da imitarsi, per trarne colori atti a dipingere i paesi e le scene locali.

Un po' dovunque, come abbiamo accennato, si avvertivano, nel mezzo Ottocento, siffatti impulsi. Non dovunque, però, fortunati: chè gli Ungheresi, confusi tra quel che era magiaro e quel che era zingaro, non alimentarono durante quel secolo i tentativi dell'operista Erkel Ferenc (Francesco Erkel, 1810-1893), come non alimentarono i Polacchi quelli di Stanislaw Moniuszko (1819-1872); mentre piuttosto stentato fu il cammino degli Spagnoli, iniziato del resto sul tardi e non senza dualità di atteggiamenti: Studioso delle cinquecentesche glorie polifoniche e insieme praticamente wagnerizzante ne fu infatti il cosiddetto caposcuola, Felipe Pedrell (1841-1922), mentre i più giovani s'avviavano piuttosto al folclorismo, raffinandone l'elaborazione secondo illustri esempi contemporanei (nè più romantici a rigor di termini) come farà il più dotato di essi: Isaac Albèniz (1860-1909) nei suoi poemetti pianistici illustranti scene e luoghi spagnoli; emulato, l'Albèniz, da Enrique Granados (1867-1916) e da altri.

Nè molto importante fu il cosiddetto « movimento fiammingo », d'indirizzo folcloristico, tentato dagli operisti e coralisti Peter Benoît (1834-1901) e Jan Blockx (1851-1912) e piuttosto inutile in ambienti così ricchi di arte dotta e così centrali nella comune civiltà europea. A significative manifestazioni giungevano invece gli Scandinavi, superando il languido mendelssohnismo del pioniere danese Niels Gade (1817-1890) con non poche delle musiche dei norvegesi Johan Sören Svendsen (1840-1911), Christian Sinding (1856-1941) e soprattutto con quelle di Edvard Grieg (Bergen 1843-1907; circa 78 pubblicazioni di ogni genere tranne l'operistico; celebri le musiche di scena per il *Peer Gynt* di H. Ibsen e i *Pezzi lirici* per pianoforte), il maggior musicista scandinavo finora apparso, e uno dei più delicati e suggestivi poeti della nordica nostalgia, le cui brevi composizioni ebbero larga diffusione nel mondo.

A immediato trionfo riuscivano i Boemi (popolo che fino allora s'era contentato di contribuire alla vita musicale ger-

manica, ritraendone d'altronde tecnica educazione) già all'inizio del loro movimento etnicista, per virtù del geniale loro caposcuola: il grande patriota Bèdrich Smètana (Litomysli 1824 - Praga 1884; molta musica, tra cui celebri l'opera *La sposa venduta* [1866] e il ciclo di 6 poemi sinfonici *La mia Patria*). Ma ai valori musicali ed etnici affermati dallo Smètana non giungevano i successori: neanche il più dotato di essi: Antonin Dvoràk (1841-1904), la cui fervida musicalità era viziata da incerto eclettismo.

Di gran lunga più importante, nel quadro della civiltà musicale moderna, la scuola russa: Preannunziata dalla mirabile attività chiesastica che, tra gli ultimi del Sette e i primi dell'Ottocento, aveva ordinato e integrato il patrimonio liturgico ortodosso, questa scuola erasi iniziata con le belle, vivide musiche di Michail Glinka (1804-1857; celebri le opere *La vita per lo Zar* [1876] e *Ruslan e Ljudmila* [1842] e le ouvertures *Kamarinskaia* e *Jota aragonesa*) e s'era venuta formando col concorso di vari artisti di singolare attitudine alla musica descrittiva e rappresentativa, da Aleksàndr Dargomyzskij (1813-1869) che nel *Convitato di pietra* attua un tipo di dramma musicale basato sul recitativo (quale in tutt'altri modi avevan dato i primi operisti italiani) a quei « Cinque » (il cosiddetto gruppo « potente » o « di Pietroburgo »: Alezsàndr Bòrodin, Cezar Kiuj, Milj Balàkirev, Modest' Mùsorgskij, Nikolaj Rimskij-Kòrsakov) che — per molto tempo oscurati dalla brillante vena musicale dell'eclettico Petr Caikowskij (1840-1893) e da quella, parimenti eclettica e magniloquente, del sommo pianista Anton Rubinstein (1829-1884) — seppero illuminare di singolar luce la terra musicale russa e (alcuni di essi) irradiarne tutta l'Europa.

In questa scuola, nucleata nei « Cinque », l'influenza centro-occidentale è assai scarsa: la stessa tecnica è singolarissima per armonie e per timbri di raffinata, orientale squisitezza. Certo, siffatte policromie poterono spesso significare tendenza alla decorazione e all'illustrazione più che all'espressione di spirituali intime vicende; come si vede nelle più significative pagine di un Balàkirev (p. es. la fantasia pianistica *Islamey*) e in tutti i lavori operistici e sinfonici d'un Rimskij-Kòrsakov. Di siffatte arti, però, grande era la novità di sensi, e grande ne fu l'incanto sugli ambienti centro-occidentali (specie sui francesi, ormai impazienti contro le romantiche gravezze).

Ma la musica di un Borodin: nella seconda sinfonia, p. es., e soprattutto nell'opera *Il principe Igor,* pur dichiaratamente folcloristica e illustrativa, ha in sè un lirico motivo: tutto questo mondo di orientali splendori, di raffinate sensazioni, di barbaro impeto guerresco si riflette nell'artista toccandone il cuore a patetiche vibrazioni di sogno e di nostalgia.

E col Mùsorgskij l'arte russa supera i limiti del gusto decorativo, ascendendo a valori universali. Nelle due grandi opere *Boris Godunòv* e *Chovànscina,* come nelle liriche *Senza Sole,* il Mùsorgskij rappresenta con caratteri d'evidenza quasi fisica il dolore dell'umanità invano reagente contro un inesorabile fato, schiava dell'incomprensibile mondo in cui s'aggira, inconscia quasi di tutto fuorchè della propria disperante impotenza, e dal tormento introspettivo liberata soltanto nella follia. E un tono di grande, profonda pietà per questo dolore di indivi-

dui e di nazioni invade tutto il dramma. Si penserebbe al Verdi, tanto più quanto più l'arte musorgskiana si figge nella psicologia del « personaggio »: d'un « Borìs », p. es., o d'un « Chovànskij », o si dilata in coralità di paurosa, oceanica risonanza.

VI - LE NUOVE MUSICHE

Dalla crisi del Romanticismo ai nostri giorni

Con il raggiante accordo del *Tristano*, ove Riccardo Wagner aveva gioito dei valori della vita come superiori alla vita stessa, il motivo centrale del grande Romanticismo esauriva — nell'attimo stesso in cui primamente l'aveva espresso — il suo nuovo tono di gioia.

Certo, con lo svanire di quella recente ebbrezza non ancora svaniva il superior valore del motivo; e neppur mancavano echi a rinnovarne le risonanze, mentre risonanze apparentemente simili venivano da altri e assai diversi motivi.

Ma ben di rado nelle musiche « romantiche » di quegli anni che dall'ultimo Ottocento vengono nel nostro secolo, è dato sentire una forte vita morale.

Non già che manchino a quegli artisti calor di sentimento e liriche accensioni: Alcune sfumature di sentimento, anzi, che mai s'eran prodotte per l'addietro, assumono proprio ora un valore, e — manifestandosi in lirica spesso compiutamente felice — testimoniano d'una umanità palpitante anch'essa (e come non sarebbe stato?) per dolcezza d'umili affetti o per tumulto di passioni: non soltanto l'italiano lettore ne conosce la mirabile espressione nel teatro della cosiddetta « giovane scuola » (o « scuola verista ») trionfante già al suo primo apparire con la *Cavalleria rusticana* (1890) di Pietro Mascagni (Livorno 1863; molte opere, notevoli tra le quali *L'Amico Fritz* [1891] e *Iris* [1898], pagine di grande valore ornando del resto quasi tutte le altre) e poi con i *Pagliacci* (1892) di Ruggero Leoncavallo (Napoli 1858 - Montecatini 1919); con *Manon Lescaut* (1893) di *Giacomo Puccini* (Lucca 1858 - Bruxelles 1924; il più acclamato operista di questi tempi: 12 opere; celebri tra le quali, in ordine di data: *Manon, La Bohème, Tosca, Madama Butterfly, La fanciulla del West, Turandot*); con *Andrea Chénier* (1896) di Umberto Giordano (Foggia 1867: notevoli anche *Fedora* [1898] e *Siberia* [1903]), e con l'*Adriana Lecouvreur* (1902) di Francesco Cilèa (Palmi 1866; pregevole anche *L'Arlesiana* [1873]).

Scuola accomunata dall'efficacia rappresentativa e dalla fecondità melodica; alla quale scuola può ravvicinarsi per tali aspetti anche il geniale compositore di oratorî don Lorenzo Perosi (Tortona 1872; celebri tra i suoi molti lavori la *Passione di Cristo* [1895], che lo rivelò al mondo, *La resurrezione di Lazzaro, Il natale del Redentore, Transitus animae*), poeta di quanto nel mondo cristiano ispiri umile e casta tenerezza, più che di quel che v'è di immenso e formidabile.

Con le quali immensità e terribilità — di motivo religioso o altro qualsiasi — nè questo nè altri di que' maestri si cimentava con adeguato sentire, cadendo semmai nell'iperbole.

Ma iperbole si produceva spesso anche altrove: presso i sinfonisti, p. es., che fuori d'Italia (specialmente ne' paesi germanici ma anche negli slavi) continuavano la corrente « titanica » che dal Berlioz, attraverso il Liszt, era sfociata, gonfia di wagneriani afflussi, nelle enormi sinfonie del Bruckner: iperbolico come il bruckneriano è infatti l'eclettico sinfoni-

smo di Gustav Mahler (Kalisti [Boemia] 1860 - Vienna 1915; 9 sinfonie in forma talvolta diversa dalla tradizionale, specie quanto al numero e all'ordine dei varî tempi, e con parti vocali) e di Richard Strauss (Monaco di Baviera 1864; moltissima musica d'ogni genere: celebri, tra le molte opere, *Salomé* [1905] e *Der Rosenkavalier* [1911] e, tra i numerosi poemi sinfonici, *Don Juan, Tod und Verklärung, Till Eulenspiegel, Also sprach Zarathustra, Heldenleben*). Il quale sinfonismo merita più d'ogni altro il nome di « titanico », giacchè come già i Titani del mito greco, sembra voler dare la scalata al cielo (e, cioè, alla soluzione dei massimi problemi dello spirito, cui si cerca di alludere con ogni mezzo: con l'aggiunta di parti vocali su determinati poemi, come usa il Mahler, o con apposite dichiarazioni esposte in « programmi », da tener presenti per intender il significato intenzionale di esse musiche) ammonticchiando masse su masse di materia sonora: ingigantendo così, alla Berlioz — ma per musiche ben altrimenti dense, ed elaborate su gran numero di temi « conduttori » alla Wagner — il corpo della sinfonia, tanto nell'ingenza dell'organico orchestrale (o corale-orchestrale) quanto nella estensione del componimento. Indirizzo, questo, che seguono anche altri: specialmente il russo Aleksàndr Skrjàbin (Mosca 1872-1915) che nell'ultimo dei suoi varî poemi sinfonici, a tendenze mistiche, fa appello persino al contributo di raggi luminosi di diverso colore!

Sforzi « titanici », che — come tali — finiscono nella disfatta: chi più generosamente li aveva impresi e durati, come il Mahler, precipita più a fondo nel Tartaro. « Follia, prendimi, me maledetto! » scrive egli in calce alle sue ultime note, « annientami, affinchè io dimentichi di essere, affinchè io finisca di essere! ». Mentre chi riesce a salvarsi è — all'opposto — chi non ci s'era posto che per esuberanza giovanile, anzichè per centrale impulso del suo spirito: come lo Strauss, il quale a un certo momento ne uscì fuori, verso un'arte di elegante ironia.

Giacchè lo Strauss sentiva procedere i tempi: Un'arte più nuova della « titanica » era sorta già dagli ultimi anni dell'Ottocento in Francia: un'arte che si sarebbe detta misteriosa come lo stesso mistero che non si riusciva ormai più a penetrare: quella che reca l'attributo di « impressionista » e la firma di Claude Debussy (Saint-Germain en Laye 1862 - Parigi 1918; molta musica d'ogni genere tranne il chiesastico; celebre l'unica opera teatrale *Pelléas et Mélisende* [1902] e i lavori sinfonici *Prélude à l'Après-midi d'un faune* [1892, prima rivelazione del genio debussyano] *Nocturnes, La Mer, Images,* le musiche di scena per il *Martyre de Saint Sébastien* di G. D'Annunzio, i *Préludes* e altre pagine pianistiche, il quartetto e alcune liriche): Impressionista, quest'arte, in quanto ciò che ne determina l'impulso e le forme è appunto l'impressione, quella che nell'umanità debussyana è unico e supremo movente. Nessuno sviluppo tematico, nessuna obbedienza a forme tradizionali: il discorso vi si stempera in risonanza di ambigue, sensualmente suggestive armonie dolcemente timbrate e libere in sè, accordo per accordo, qua e là sprigionanti vaghi accenni melodici, tentativi di frasi che restano non dette. Nel *Pélleas,* il dramma musicale più notevole apparso dopo l'*Otello* di Verdi, l'azione della persona è determinata non mai da cosciente responsabile volere, ma dall'in-

cantata atmosfera che li avvolge, di scena in scena trascorrente nel cielo.

Da una parte e dall'altra, dunque, perfette espressioni d'un mondo che d'eroico non ha più che l'atteggiamento (Strauss) e che — quando siffatta finzione lo tedî, — altrimenti non sa liberarsene, debole com'esso è, se non con l'agnostica ironia o con un totale abbandono ai suggestivi « suoni e profumi vaganti nell'aria della sera » (titolo d'un mirabile preludio debussyano: quei profumi che un Brahms, ultimo vero Uomo del romanticismo, aveva pur sentito, ma senza lasciarvisi dissolvere.

Varie le reazioni che intorno a tali proposte post-romantiche e impressioniste si producevano nel mondo musicale: alcuni, specie nei Paesi centro-orientali, cercavan di sviluppare ancora i motivi spirituali dietro ai quali erasi sperduto il Mahler, e quivi trovavan la medesima sorte; ritentandoli allora — come Arnold Schönberg (Vienna 1874) in tutt'altro e minuscolo quadro di composizione: in quello della composizione cosiddetta « espressionista », per i cui travagli (stilisticamente discendenti, come s'è inteso, dai mahleriani e in genere dai romantici) lo spirito dovrebbe esprimere quel che sia peculiarmente suo, liberato da ogni riflesso di cose esterne. Gioco d'astrazioni che, naturalmente, non è che assurdità, tanto più quanto se ne parli in fatto di arte. In realtà, la musica dello Schönberg cade spesso nell'astratto, ma talvolta (*Pierrot lunaire*) è lirica anch'essa, come ogni musica vera, sebbene difficile a comprendersi di primo acchito per l'estrema frantumazione in cui vi si presenta ogni musicale rapporto, e specialmente quello della sintassi tonale, che vi è virtualmente abolita.

Altri, specialmente in Francia, seguivano invece affascinati l'esempio debussyano, non riuscendo però a gran che. Solo Maurice Ravel (Ciboure 1875 - Parigi 1937) sapeva percorrere un sentiero suo proprio, lungo il quale rifioriva, in regime di estrema preziosità d'armonie e di timbri (analoga alla debussyana), la purezza lineare del discorso. Era già una reazione contro l'impressionismo, quest'arte che di solito con l'impressionismo veniva confusa. Vi si sente il gusto del lavorare: dell'accòrta attività artigiana, ove l'uomo evade dalla sua interna corsa all'ignoto contemplando la fermezza, la eternità di sue astrazioni.

Quivi appare il carattere che, più o meno evidente, si ritrova nelle tendenze cosiddette « novecentesche », in confronto con quelle dell'Ottocento. C'è, è vero, tra i nuovi maestri, chi ha ancor l'animo di estendere all'opera le vicende del suo interno divenire: come, p. es., gli italiani Ildebrando Pizzetti (Parma 1880, Messa da Requiem, 6 opere, [caratteristica *Dèbora e Jaèle*], musiche di scena, sinfoniche e da camera, d'indole drammatica), Gian Francesco Malipiero (Venezia 1882. Moltissime musiche d'ogni genere; caratteristiche le opere *Sette Canzoni* e *Torneo notturno*), Franco Alfano (Napoli 1876), lo svizzero Ernest Bloch (1880), il polacco Karol Szymanowskij (1883-1937), il finlandese Jan Sibelius, l'ungherese Kodàly Zoltàn (Z. Kodàly), il boemo Leos Janàcek ecc. Mentre nella maggior parte degli altri si nota appunto l'incentrarsi dei loro fervori su quel che si dice « Forma » o « Costruzione », non tanto come valori già caratterizzanti la originaria, interiore immagine lirica, quanto come valori in certo modo oggettivi, da conquistarsi specialmente per deduzione dalle varie storiche manifestazioni dell'arte musicale. Ne viene un tono

di allegoria (piuttosto che di confessione come s'era notato presso la moltitudine dei romantici) che in altre arti: nelle letterarie e nelle figurative assume caratteri e nomi diversi: i varî « surrealismi », « realismi magici », e via dicendo, e che in musica anche variamente si è battezzato, dall'« espressionismo » importato dallo Schönberg al « neo-classicismo » già attribuito, con improprietà estrema, a Ferruccio Busoni (il sommo pianista: Empoli 1866 - Berlino 1924; autore — tra l'altro — dell'opera *Doktor Faust*) allo Stravinskij, ad Alfredo Casella (Torino 1883) e a tanti altri; e al « nuovo oggettivismo » attribuito al geniale Paul Hindemith (Anau [Germania] 1895). Duce più o meno comune, per un certo tempo, a tutti questi movimenti, il genio di Igor Stravinskij (Oranienbaum [Russia] 1883; molti lavori d'ogni genere: celebri soprattutto i balletti teatrali *Pètruska, La Sagra della Primavera, Le nozze* (con parti vocali), *Apollo Musagete,* la pantomima [con narrazione da parte d'un recitante] *Storia del soldato,* le opere *L'usignolo, Mavra, Edipo re, Persefone,* una *Sinfonia di salmi* [con parti corali] e varie musiche d'ogni genere); col quale Stravinskij primamente trionfava — dapprima con la temeraria, ma realmente formidabile potenza rivoluzionaria della *Sagra,* poi con il lucido, quasi meccanico gioco della *Storia del soldato,* e poi ancora con la misteriosa solennità dell'*Edipo* e di *Persefone* — il decisivo avvento, nel mondo musicale, delle nuove generazioni.

GASTONE ROSSI DORIA

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Chi voglia approfondire e precisare le sue conoscenze in fatto di musica dovrà anzitutto approfondire e precisare il suo concetto di Arte, studiando attentamente le trattazioni di estetica generale.

Consoliderà poi le sue nozioni di acustica, giovandosi di R. GIRALDI: *Elementi di acustica musicale,* Roma, 1929 o O. TIBY: *Acustica musicale e organologia degli strumenti musicali,* Palermo, 1923. Soltanto così, e supponendo ch'egli conosca la cosiddetta « Teoria musicale » (e cioè sappia decifrare una pagina di musica), potrà precisare i suoi concetti circa il « Linguaggio musicale » più di quanto non abbia fatto nella lettura del nostro capitolo I. Al quale scopo sarà necessario munirsi di un lessico di terminologia musicale: come p. es. quello di A. DELLA CORTE e G. M. GATTI: *Dizionario di musica,* Torino, Paravia, 3ª ed., 1930 (contenente anche biografie di musicisti) e, con la diligente consultazione di esso dizionario, applicarsi a intendere qualche trattazione di Ritmica, d'Armonia, di Contrappunto, di Strumentazione, di Stilistica (« forme di composizione »): non già d'indole pratica (come i vari trattati e manuali a uso degli allievi-compositori) ma soltanto informativa. Mancando complete pubblicazioni italiane di tal sorta, consigliamo la lettura delle relative « voci » dell'*Enciclopedia italiana* e precisamente: *Ritmo* (C. JACHINO) nel vol. XXIX; *Armonia* (G. BAS) vol. IV; *Contrappunto* (G. BAS), vol. XI; *Strumentazione* (A. CASELLA), vol. XXXII; *Tema* (G. ROSSI-DORIA), vol. XXXIII; *Variazione* (G. ROSSI-DORIA), vol. XXXIV, le ultime due per comprendere il lavoro interno della composizione. Quanto alle « forme », v. il 2° vol. di F. VATIELLI: *Materia e forme della musica,* 2 voll., Bologna, 1924.

Circa le voci e la loro educazione v. V. RICCI, *La tecnica del canto,* Livorno, Giusti, 1920.

Per la conoscenza degli strumenti gioveranno le relative trattazioni contenute nei citati volumi del Tiby e del Vatielli.

Per la notazione, v. F. GASPERINI: *Storia della semiografia musicale,* Milano, 1924 (un rapido sguardo d'insieme, è offerto dalla voce *Notazione,* dello stesso autore, in *Encicl. Italiana,* vol. XXIV.

Quanto alla storia della musica, un testo conciso e chiaro è quello di A. DELLA CORTE: *Disegno storico dell'arte musicale,* Torino, Paravia, 2ª ed., 1939 (utile anche l'*Antologia* di scritti musicologici, dello stesso autore, ibid., 1927). Più inteso a interni valori storici è G. PANNAIN: *Lineamenti di storia della musica,* Napoli, 2ª ed., 1928. Molto ampio e ricco di notizie. F. ABBIATI: *Storia della musica,* 3 voll., Milano, 1939-41. Sommarie trattazioni di storia particolare (Musica popolare, sacra, teatrale, strumentale, vocale-strumentale, « leggiera » ecc., oltre a un capitolo sui mezzi fonici, a un dizionarietto terminologico e uno bio-critico, si hanno poi nel *Libro della musica* (di più autori), Firenze, Sansoni, 1940. Trattazioni biografiche e bio-critiche sui singoli musicisti si hanno in varie edizioni: specialmente pratiche quelle delle collezioni musicali Bocca, Paravia, Garzanti (già Treves), Arione, ecc.

Il lavoro

SOMMARIO: CAP. I: *Concetto e sistemi di lavoro nella storia antica e moderna.* - 1) Il lavoro e la personalità umana. - 2) Concetto del lavoro degli antichi. - 3) La schiavitù. - 4) Il Cristianesimo. - 5) Il Comune e l'economia artigiana. - 6) Le origini del Capitalismo e la trasformazione del concetto di lavoro. — CAP. II: *Il lavoro nella produzione economica* - 1) Nozioni generali sul lavoro economico. - 2) La divisione del lavoro. - 3) Le macchine. - 4) Salario e teorie sul lavoro. - 5) Sistemi salariali. — CAP. III: *Dottrine e problemi del lavoro nel mondo contemporaneo* - 1) La questione sociale e la lotta di classe. - 2) Le associazioni operaie e la legislazione del lavoro. - 3) Il Fascismo. - 4) La Carta del Lavoro. — CAP. IV: *Il lavoro nella Carta della Scuola.*

CAP. I

CONCETTO E SISTEMI DI LAVORO NELLA STORIA ANTICA E MODERNA.

1. - L'attività costituisce la condizione vitale di tutti gli esseri, sia di quelli animati, che di quelli inanimati. Dal minerale alla pianta, all'animale, all'uomo, ogni cosa che « vive » su questo mondo realizza il suo vivere appunto nel moto e nella trasformazione perenne di sè stessa: « essere » insomma è sinonimo di « agire ». Da un punto di vista metafisico pertanto non è errato concepire l'universo intiero in tutte le sue viventi determinazioni come un'immensa officina dove tutti gli esseri lavorano e creano sempre nuova realtà. Ciò rende al tempo stesso arbitraria e illogica ogni definizione del concetto di lavoro che si esaurisca nella considerazione empirica di uno dei tanti particolari contenuti nei quali l'universale attività può realizzarsi. Tuttavia, l'attività umana è contraddistinta da ciò appunto che contraddistingue l'uomo di fronte agli altri innumerevoli esseri della natura; l'uomo oltre ad essere animale, cioè risultante, nel suo complesso vitale, di istinti puramente naturali di vita, inserisce e coordina quest'ultimi in quel mondo spirituale che solo ad esso, la più perfetta delle creature, è dischiuso dall'intelligenza. L'attività dell'uomo è cioè produttrice di scopi riflessi e non già automatica attuazione di un qualunque ciclo organico, come è per le piante o per gli animali. Essa può realizzarsi in miriadi di opere conformemente alla varietà inesauribile degli individui ed al percorrere continuo del tempo, che nell'umanità introduce sempre diversi e nuovi lieviti e fermenti di vita, dischiusa su sempre nuovi orizzonti. La storia: ecco il risultato complessivo dell'intiera attività umana.

Come non è lecito infrangere la vivente unità della personalità umana astraendo in essa arbitrariamente l'elemento spirituale da quello fisico, così non è lecito instaurare differenze formali tra la sua attività materiale e quella spirituale. Ogni attività umana sia spirituale che fisica è governata infatti dalle medesime leggi morali e si nobilita di un'eguale dignità. La vecchia distinzione

tra lavoro manuale e lavoro intellettuale partiva appunto da una deficiente comprensione del valore della persona umana. Essa non ha più luogo ove si pervenga alla concreta intuizione di ciò che è l'uomo nella sua « integralità ».

Ogni attività umana, e perciò riflessa e cosciente, che sia produttrice di un bene economico ed intellettuale o realizzatrice di un fine morale, è, quindi, « lavoro »; questo può essere dedotto dalla nozione stessa del valore « uomo », filosoficamente inteso, a prescindere dalla possibilità di pervenire al medesimo risultato attraverso una attenta considerazione delle risultanze che l'esperienza ci offre in proposito. Qual'è il lavoro manuale, infatti, per bruto ed umiliante e sclassificato che sia, che non esiga, oltre alla forza fisica di cui son capaci anche gli animali e le energie della natura, un minimo dispendio di energie intellettuali, un barlume sia pure fioco di spiritualità operante? E può darsi creazione spirituale, la più pura ed immacolata d'ogni gretto fine utilitario, che non attesti tuttavia la presenza d'un organismo operante e perciò soggetto alle medesime leggi di dispendio e di fatica, proprie dell'attività fisica?

Se è lecito dunque operare distinzioni, per il valore e la qualità dei risultati, fra le varie forme di lavoro in cui l'uomo si attua, non è lecito instaurare in esse, da un punto di vista morale, aprioristiche qualificazioni. Che poi la società, la quale risulta appunto, nelle sue conquiste, dalla collaborazione qualificata degli uomini lavoratori, attribuisca una valutazione economica diversa ai vari lavori, riconoscendo il proprio valore e maggior livello in alcuni, anzichè in altri, questo è anche vero. Quando un popolo vuol riconoscere nel tessuto della propria storia gli sviluppi della sua crescente civiltà, non indugia nella considerazione delle miriadi di modesti atti produttivi dai quali la sua attuale vita fisica ed economica fu condizionata, ma bensì celebra il genio che perpetua il carattere morale della stirpe, nella storia delle arti o delle conquiste del pensiero e delle leggi. L'intellettuale, l'uomo di legge o di religione, o l'artista sono situati al sommo di una scala, nei cui gradini, tuttavia, non v'è soluzione di qualità e continuità. Del loro lavoro sono condizione anche i più modesti mestieri, i quali partecipano tutti di quella dignità che è propria dell'operare umano in quanto il suo lavoro è sempre, quale ne sia l'oggetto, accompagnato da quella sofferenza che s'accompagna ad ogni creazione. È il tormento dell'artista che si placa nella gioia della creazione, è la pena ingrata del contadino in lotta con la natura. Dalla parola greca « ponos » deriva quella latina « poena », e prevalente è nel latino « labor » il senso di fatica e di stento, che trova la sua equivalenza nel francese « labeur »; e l'italiano « travaglio » meglio esprime la doverosa pena del lavoro. « Doverosa pena » come abbiamo detto, fin da quando fu detto agli uomini, come è scritto nella Genesi: «empite la terra e rendetevela soggetta». Dio disse ad Adamo: « mangerai del frutto della terra con affanno tutti i giorni della tua vita ed ella ti produrrà spine e triboli; mangerai il pane col sudor del tuo volto ». Ma, come è per ogni dovere, al lavoro s'accompagna la gioia creatrice: esso ci dona il conforto di una autonomia sempre e duramente conquistata, esso ci educa e rende degni della società umana.

È un elemento squisitamente morale quello che dà all'attività umana la qualifica di lavoro; questo elemento consi-

ste appunto nel porsi che l'uomo fa, quando lavora, uno scopo produttivo; l'uomo chiede cioè alla sua opera di tradursi in misura d'utilità, di divenire redditizia di beni, economici o spirituali, questo è indifferente. Quando manca tale scopo, quando l'azione è guidata soltanto dal piacere che l'azione stessa può darci, allora siamo nel gioco. Gioco è la fatica intellettuale che comporta una partita a scacchi, o l'agile trasporto della danza, o la faticosa prova dell'atleta. Il dispendio di energie fisiche ed intellettuali non rappresenta dunque in se stesso un lavoro, quando sia assente da esso ogni elemento intenzionale, ogni sentimento di necessità e di dovere. Se anche il corpo ed il cervello agiscono, il carattere riposa. Quando si dia perciò un'attività che non c'impegna moralmente, cioè seriamente, ma che è perseguita sol tanto per il piacere riposante che ci procura, siamo allora nel gioco. Ma nessun gioco potrà mai darci la gioia che ci arreca il lavoro compiuto, appunto perchè, mentre compiere un lavoro significa lottare con la materia o con lo spirito, superando fatiche ed ostacoli, giocare significa applicarci ad un'azione il cui risultato ci è moralmente indifferente. La etica dell'ozio, così pregiata dagli antichi, non può essere accettata pertanto, se non accettando quell'equivoco in cui gli antichi medesimi caddero, quando, ignorando l'unità ed il valore universale della persona umana, distinsero nell'umanità i privilegiati e gli schiavi e riposero nell'opera intellettuale ogni dignità, denominandola ozio.

2. - La concezione che gli antichi ebbero del lavoro è diametralmente opposta a quella di noi moderni. Ai primi uomini il penosissimo travaglio dell'esistenza quotidiana dovè apparire come una vera e propria maledizione divina, di quegli dei che, venerati dapprima nelle forze misteriose della natura, condizionanti allora in maniera pressochè assoluta lo svolgimento della vita, furono poi, non appena gli ideali di una felicità, se non altro ultraterrena, poterono germinare nell'animo umano, immaginati come esseri felici e liberi, giovani e potenti, viventi cioè in una condizione felicemente antitetica a quella umana. La concezione greca della vita illustra efficacemente il disprezzo e l'orrore pel lavoro provato da quel primo antico civilissimo popolo. L'accettato dualismo fra anima e corpo, fra materia e spirito, fra mondo fenomenico e mondo eterno proponeva ai greci una visione della vita nella quale ogni dignità e libertà era riposta appunto nella negazione del fenomenico, di ogni contatto, cioè, con la materia, e di ogni schiavitù fisica, e nella contemplazione e ricerca della verità testimoniata e presente nel nostro animo; la vita contemplativa ed intellettuale era dunque quella designata per il raggiungimento della felicità terrena; il lavoro era invece la crudele condizione dell'infelicità umana. Donde il disprezzo per il lavoro e per i suoi frutti, disprezzo temprato soltanto dalla necessità di doverne usufruire a garanzia della autonomia individuale. Questo spiega altresì lo scarso impiego della tecnica nella vita economica, dato che la scienza classica considerava i problemi connessi a quest'ultima, come problemi di natura inferiore ed extra scientifica. Secondo Aristotele il lavoro rende l'uomo incapace della virtù, appunto perchè lo lega e lo rende schiavo della materia.

L'istituto della schiavitù su cui poggiava l'antica società dei tempi cristiani, fu causa ed effetto al tempo stesso, della

ripugnanza e del disprezzo per il lavoro manuale e per il lavoro in genere; persino per quello artistico. La schiavitù è giustificata, da Platone, perchè per essa, mentre la massa si dedica con il suo lavoro al soddisfacimento dei bisogni materiali della società, gli eletti possono coltivare in ozio il culto della verità. Non diversamente si sentiva e si praticava nel mondo romano: qui troviamo ad esempio che moralisti come Cicerone o Seneca pur predicando la tolleranza e le buone maniere nei riguardi dell'infelice schiavo, giustificano non pertanto la schiavitù. Ogni arte, ad eccezione dell'agricoltura, è considerata disonorante. Nel diritto di Roma il lavoro non aveva alcun riconoscimento nel processo creativo della ricchezza, donde il concetto della proprietà affine a quello di conquista, più che a quello di guadagno. Tuttavia Virgilio anche in ciò singolare ed umano, trovò nei suoi canti qualche accenno per il lavoro, inusitato per la epoca: evidentemente era viva in lui la eco degli anni giovanili di vita rurale, come pure l'insegnamento di Lucrezio indicante il progresso nell'evoluzione faticosa dell'umanità.

3. - L'origine della schiavitù va ricercata nelle condizioni stesse in cui si svolgeva la vita nei tempi antichissimi. La ricerca dei mezzi di sostentamento era faticosissima e scarsa in relazione ad essa la popolazione. Le prime guerre ebbero così a movente, non già l'occupazione di territorii sterili e improduttivi quanto la conquista di uomini, suppellettili, metalli, ecc. I vincitori avevano il diritto di uccidere i vinti e risparmiandone la vita li riducevano in schiavitù. Si formarono così due caste, quella dei vincitori e quella dei vinti: i primi erano i sacerdoti ed i guerrieri, i secondi lavoravano la terra, costruivano i templi, portavano le navi, accudivano a tutte le necessità della vita economica. Le grandi piramidi egizie, i templi assiri e le mura ciclopiche delle antiche città greche restano ancor oggi a testimoniare degli antichi splendori di civiltà che fiorirono sulla schiavitù di popoli oppressi e poi scomparsi dalla storia. Lo schiavo era una merce vera e propria, barattata come tale, ed il padrone aveva su di lui i più ampii diritti, compreso quello di ucciderlo. Tuttavia man mano che l'istituto si diffuse e si rassodò e la schiavitù, da preda bellica, divenne un fenomeno regolare e basilare della vita economica, si maturò in essa una diversificazione di incombenze e di costumi. Leggi ed autori descrivono nell'epoca romana, tre ordini di schiavi: quelli di primo ordine, ossia gli « honestissimi », sia per l'importanza dell'ufficio, quale di economo (*dispensator*), di agente (*actor*) o gestore (*ordinarius*), sia per la fiducia che meritavano, come *bonae frugi*, quelli infimi (*vilissimi*) di nessuna fiducia e tenuti in ceppi (*male noti, notae e tremae, compediti*), ed infine gli schiavi semplici, *homo*, come dicevasi, *medi actus, vulgaris mediastimus, qualis qualis*. Tale qualificazione denota fra gli schiavi un diverso grado di qualità e di dignità. Essa portava con sè effetti giuridici diversi a seconda che si trattasse di un ordine di schiavi o dell'altro. Tale fenomeno denota inoltre come, anche nell'economia antica, la divisione del lavoro in corrispondenza delle diverse attitudini fosse sentita e praticata. Tuttavia essi erano sempre schiavi ed ancora al tempo di Giustiniano si ripeteva nelle istituzioni che tra servo e servo non v'è differenza. E se vi erano padroni come Plinio Cecilio che festeggiavano solennemente la

liberazione dei loro schiavi, ve n'erano di durissimi come Catone che non comprava schiavi se non robustissimi e li vendeva quando erano invecchiati ed inutili. E Tacito narra di un caso in cui avendo uno schiavo ucciso il padrone, tutti i suoi compagni dovevano essere anch'essi uccisi: invano gli astanti si commossero alla sorte degli innocenti che furono giustiziati! Frequenti accenni di mitezza e temperanza che possono ricordarsi nella civiltà romana più matura, verso gli schiavi, non debbono tuttavia ingannarci sulla natura durissima ed economicamente penosa della schiavitù fin nelle età più avanzate dell'epoca neocristiana.

In Grecia la schiavitù era impiegata nella vita agricola ed industriale. Nella agricoltura, a fianco dei piccoli proprietarii, numerosi e descritti da Esiodo nella sua celebre opera, gli schiavi erano necessari per la conduzione dei fondi dei proprietari cittadini. In vera e propria servitù della gleba furono ridotti i popoli vinti o soffocati da invasioni: tale fu il caso dei Messeni per opera degli Spartani, degli Iloti e dei Laconi ad esempio. Spossessati delle loro terre, essi furono mantenuti su di esse per coltivarle a profitto dei vincitori; ogni anno essi dovevano consegnare una parte considerevole del raccolto. I Messeni, ridotti alle stesse condizioni degli Iloti, dovevano fornire agli Spartani la metà del raccolto.

L'ossatura dell'organizzazione industriale greca era costituita dalle fabbriche e dai cantieri dove lavoravano esclusivamente schiavi. Tali fabbriche potevano appartenere a privati come è il caso di Livio che possedeva delle fabbriche d'armi. Lo Stato impiegava degli schiavi per i lavori pubblici. Nelle miniere e nelle cave il personale lavorante era reclutato esclusivamente nella classe servile. Avveniva spesso che dei padroni affittassero i loro schiavi a imprenditori e industriali. In compenso del loro lavoro gli schiavi erano nutriti, vestiti ed alloggiati dal padrone, mentre ai lavoratori liberi toccava un salario che però non consentiva un livello di vita superiore a quello degli schiavi.

Tornando a Roma ed alle condizioni della schiavitù al tempo della repubblica e dell'impero, è accertato che, al tempo di Cicerone, ad es., la maggior parte del lavoro era compiuto da schiavi od ex schiavi. Tutti gli inservienti domestici di Cicerone appartengono a questa classe, dai segretari, ai corrieri, ai precettori e financo ai suoi collaboratori intellettuali.

La casa dei ricchi brulicava di schiavi addetti spesso a piccoli insignificanti lavori: custodire la scatola dei gioielli, danzare durante i banchetti, recitare poesie e sfoggiare erudizione per distrazione degli invitati ecc. Un gran numero di schiavi era infatti la più certa testimonianza di ricchezza.

Nell'agricoltura, accanto alla piccola proprietà persistente nella valle Padana e nelle zone montane, era in uso affittare piccole parti di terra a schiavi o ad ex schiavi. Nelle fabbriche è indubbio che l' 85 per cento dei lavoratori fosse costituito da schiavi e da liberti. Frequente era anche l'esercizio del commercio o dell'artigianato da parte di schiavi o liberti: il padrone anticipava su interesse i capitali occorrenti per aprire bottega o impiantare il commercio.

La condizione dello schiavo in Roma era da un punto di vista morale certamente migliore di quella riscontrabile nella schiavitù moderna, ad es. in quella

dei negri d'America prima dell'abolizione. Questo in conseguenza del fatto che spesso nè una differenza di razza, nè una differenza di cultura troppo accentuate dividevano il servo dal padrone. Dal punto di vista economico la posizione dello schiavo era certo più tranquilla di quella del lavoratore libero il quale, senza godere dei privilegi degli schiavi, ad es. della possibilità di intraprendere carriere privilegiate, se voleva lavorare lo doveva alle medesime condizioni degli schiavi. Sopratutto i lavoratori liberi con famiglia si trovarono in svantaggio rispetto allo schiavo il quale faceva compartecipi la moglie e i figli dei propri diritti economici. Tuttavia il mite costo della vita, la frugalità della massa, la sollecitudine del governo verso i lavoratori cui era prodigo di grano e di giuochi, fanno ritenere che in complesso la vita della plebe lavoratrice fosse passabilmente serena. Di ciò fa testimonianza la totale assenza di lotte del lavoro e di sollevazioni di schiavi durante l'impero. I lavoratori liberi d'ogni arte avevano i loro *collegi* o corporazioni di lavoro, ma, per la concorrenza degli schiavi, tali unioni non divennero mai efficace mezzo di difesa del lavoro.

4. - Con l'avvento del Cristianesimo si afferma nella storia umana una nuova concezione della vita e dell'uomo. All'inizio, la vitalità del cristianesimo fu affidata più che allo sviluppo culturale o ideologico della nuova dottrina religiosa all'entusiasmo e al sacrificio dei neofiti, reclutati in quel mondo umile ed oppresso del lavoro e della fatica, che più poteva sentire il valore del nuovo messaggio. L'eguaglianza degli uomini dinanzi a Dio, la sofferenza nella vita terrena come pegno della felicità eterna, l'amore e la solidarietà verso i poveri e gli umili, furono questi i sentimenti predominanti della predicazione cristiana, quelli che resero possibile il suo successo in quell'ampia classe di sfruttati che caratterizzava la società romana. È naturale che la vecchia mentalità classica, disprezzatrice del lavoro manuale e misconoscente il valore umano di coloro che erano costretti ad esercitarlo, trovasse nel cristianesimo una profonda antitesi. Quest'ultimo nella sua svalutazione totale della vita terrena, ignorava ogni barriera e divisione di uomini e classi, nè poteva accettare che la persona umana del lavoratore venisse considerata essa stessa una merce, bensì la voleva nobilitata dal sacrificio di Gesù comune a tutti gli uomini.

Tuttavia tale visione ascetica e trascendente della vita, se da un lato correggeva praticamente l'intollerabile situazione umana a cui il mondo del lavoro era stato costretto nell'antichità classica (e infatti quando un padrone si faceva cristiano liberava i suoi schiavi), comportava altresì una svalutazione coerente e rigorosa di ogni valore pratico ed economico. Lavoro, ricchezza, abbondanza, attività creatrice di beni, appaiono tutti concetti estranei, anzi esplicitamente ostili alla visione cristiana della vita, per lo meno a quella che sorge immediatamente dai vangeli e che fu concepita nei primi secoli del cristianesimo. Il lavoro e la ricchezza più che essere condannati in se stessi, lo sono in quanto ci distraggono dallo scopo ultimo che in questa parentesi terrena ci è assegnato: guadagnarci la felicità eterna. Soltanto come mezzo per esercitare amore e carità il lavoro e la ricchezza sono giustificati: così S. Paolo nelle sue epistole. Il lavoro è anche giustificato come condizione ne-

cessaria all'esercizio della virtù in quanto ci allontana dal nefasto ozio.

Come vediamo, nella dottrina cristiana non è riconosciuto alcun autonomo valore al lavoro e alla attività in se stessa. Questo in conseguenza della trascendenza di ogni valore in Dio, affermata dal Cristianesimo.

Con l'affievolirsi di quell'attesa spasmodica della fine del mondo e dell'avvento del Regno di Cristo che aveva caratterizzato i primi secoli e con il consolidarsi della Chiesa nei suoi istituti e nelle sue relazioni mondane, i problemi della società umana e in primo luogo quelli connessi al lavoro e alla ricchezza, attireranno una maggiore attenzione da parte dei pensatori cristiani. Agostino giustifica e anzi afferma la necessità del lavoro in relazione alle necessità materiali dell'uomo, intese però in un senso quanto mai restrittivo: ogni guadagno superfluo, ogni smania di ricchezza è severamente condannata.

Un importante temperamento all'ascetismo fu introdotto nel monachesimo occidentale dalla regola del lavoro di San Benedetto. In questi operosi centri di cultura e di fede si realizzò in maniera più armonica la conciliazione fra la fede trascendente del cristianesimo e le esigenze della vita terrena.

Ad ogni modo, circa lo specifico problema della schiavitù, la posizione che la Chiesa assunse fu di netta condanna. Essa fu dichiarata inammissibile ed anticristiana da eminenti Padri della Chiesa come Sant'Agostino, Sant'Ambrogio, San Giovanni Crisostomo. Naturalmente, di fatto, nonostante la condanna morale pronunciata dalla Chiesa, la schiavitù sopravvisse ancora per qualche secolo in Europa, ed anzi dall'Europa con le conquiste coloniali dell'epoca moderna e con la tratta degli schiavi trasse nuova vitalità, fintantochè la nuova coscienza umanitaria e civile della contemporanea società laica non la espulse dal suo seno.

Incredibile è la presistenza della schiavitù vera e propria in Italia durante il medioevo e fino agli albori della età moderna. Fino al 1400 e più in là, Genova, Venezia, e in genere tutte le città marinare italiane, furono fiorenti emporii del commercio di schiavi, prevalentemente saraceni, balcanici e barbareschi. Alla scomparsa di fatto della schiavitù nel mondo contribuirono essenzialmente cause storiche come la trasformazione del diritto di guerra, l'aumento della popolazione e quindi della mano d'opera, e infine la trasformazione tecnica della vita economica.

Nel corso del medioevo e particolarmente nei secoli di maggiore decadenza della Chiesa, dall'XI al XIV secolo, innumerevoli furono le sette ereticali che nella loro predicazione si ispirarono ad un ideale di pauperismo e di carità verso gli umili e condannarono il lusso e la ricchezza. I movimenti dei Catari, dei Valdesi, dei seguaci di Arnaldo da Brescia e di S. Francesco d'Assisi trovarono sopratutto rispondenza nelle masse povere ed oppresse delle campagne e delle città. Esulava tuttavia da questo movimento di protesta ogni rivendicazione economica dei diritti del lavoro, quanto era presente invece uno spirito di rinuncia e di carità, ben reso dall'episodio di S. Francesco che ripudia le ricchezze paterne e sposa la Povertà. Non furono pertanto moti spirituali diretti a dare alle masse una coscienza dei valori di quel lavoro a cui erano dedite, quanto a giustificare la povertà e la miseria che l'assetto sociale comportava. Il povero ridiventò, come ai tempi dei primi secoli cri-

stiani, il fratello predestinato alla salute eterna.

Il medioevo con l'anarchia politica, la desolazione economica e lo spopolamento che lo caratterizzarono, vide sostituirsi alla schiavitù il servaggio. Si perpetuò cioè il dislivello tra le classi e il monopolio d'ogni incombenza produttiva da parte della massa ed a vantaggio di pochi potenti signori, dei militari e del clero. Tra un servo della gleba medioevale e uno schiavo dei tempi antichi, v'era poca differenza. I servi della gleba pur essendo liberi nell'anima e nel corpo, erano legati alla terra nella loro persona e in quella dei loro discendenti e sottostavano in tutti gli atti della loro vita economica al controllo dispotico dei signori. La decadenza economica medioevale caratterizzata dall'economia curtense, agricola e senza scambi, trovò nel servaggio la sua causa determinante. Quando questo legame alla terra fu sciolto, il servaggio continuò sotto altri aspetti; furono abolite le forme del servaggio personale (diritto di operare fuori del feudo, diritto all'eredità, ecc.), ma sulla terra restarono tutti i diritti ed i privilegi economici dei signori. Tali le « corvate », le « comandate », le « angherie » che costringevano il contadino a lavorare per i padroni; tali le proibizioni numerose di servirsi gratuitamente di acque, pascoli, foreste, ecc.

5. - Nella storia della civiltà moderna la nascita del Comune medioevale segna una fase di primaria importanza. Questo avvenimento infatti causò un decisivo trapasso nelle condizioni della vita sia economica che politica e spirituale del medioevo. Per quel che riguarda in particolare la vita economica, la città medioevale offre la prima occasione al suo rinnovarsi ed intensificarsi. Difficile è ricostruire le origini delle città medioevali: necessità economiche, politiche e demografiche concorsero in egual misura a renderla possibile.

In genere le città sorsero ove risiedevano villaggi rurali di maggiore importanza, nè bisogna credere che la loro fondazione rispondesse ad un determinato piano. Il signore feudale costruiva il suo castello e recingeva l'abitato di mura; lo accompagnavano uomini d'arme servi e cortigiani: questo il primo nucleo di abitanti della città. Oltre alla nobiltà feudale anche i vescovi ed il clero costituivano un centro di attrazione di vita cittadina. Un artigianato sempre più numeroso la cui opera soddisfaceva i bisogni della popolazione cittadina si formò in questi primi agglomerati urbani; accanto agli artigiani abbiamo i mercanti attivissimi e non è raro il caso che sul prosperare di una città ebbe un'influenza decisiva la sua importanza di mercato. Rispetto alla campagna divenuta sempre più malsicura, la città è altresì un luogo di sicurezza: questo spiega il rapido aumento della popolazione cittadina per l'accorrere e l'inurbarsi delle plebi agricole. Artigiani e mercanti costituiscono la popolazione produttrice della città che ha la sua clientela nei signori. La campagna provvede all'alimentazione della città.

Nei primi secoli della vita comunale le arti e i mestieri rappresentarono altresì un criterio di divisione politica in seno al Comune. Tutti coloro che erano cittadini dovevano essere iscritti a qualcuna delle corporazioni delle arti e dei mestieri. Naturalmente ciò rendeva queste corporazioni più che associazioni di capitali, associazioni di uomini: cioè ne è palese l'indole essenzialmente politica. Il legame che ne teneva uniti i membri

era il comune sentimento di fraternità, la stessa fede, il bisogno reciproco. Al tempo di Roma si erano già costituite delle associazioni consimili, il cui precipuo scopo era quello di assicurare la sepoltura ai rispettivi membri. In Firenze le arti erano ventuno, distinte in arti maggiori e minori (7 e 14). Anche i nobili e tutti coloro che dovevano esercitare un qualsiasi ufficio pubblico avevano l'obbligo di iscriversi a qualcuna di di queste arti. Com'è noto Dante era iscritto a quella degli speziali. Ciascuna arte aveva i propri statuti, capitoli e leggi; colui che era incaricato di eseguire gli statuti era detto gastaldo (a Venezia), oppure abate (a Milano) o priore (a Firenze). Vi erano speciali magistrature che definivano le controversie in seno alle arti o fra le varie arti. Per essere ammesso ad un'arte, o passare di grado in essa occorreva superare delle prove. Tali arti costituivano al tempo stesso delle pie confraternite ed a questo dobbiamo gran parte degli splendidi monumenti di cui la storia dell'arte italiana va fiera: basti ricordare in proposito lo splendido « Orsanmichele » di Firenze.

Poi, con l'andare del tempo le corporazioni vennero meno alla loro funzione organizzatrice della vita economica e ne divennero anzi un impaccio. Facilmente controllate dai più ricchi mercanti ed artigiani esse divennero strumenti veri e propri di monopolio, refrattari come tali al progresso tecnico ed ostacolanti la libertà della produzione e del lavoro. Liti e querele senza fine scoppiavano inoltre fra le varie arti per ragioni di competenza, complicando ancor più la vita economica di abusi, di divieti e di una legislazione impacciata e contraddittoria.

È tuttavia nella pratica dell'artigianato medioevale che, dopo la lunga parentesi di decadenza dell'economia curtense nella quale al lavoro erano stati assegnati i più elementari obbiettivi della sussistenza umana, un nuovo concetto del lavoro si afferma. L'artefice che nella bottega crea pazientemente gli strumenti del lavoro, o tesse le pregiate stoffe, o crea i piccoli capolavori dell'arte, ha modo nuovamente di sentire tutta la nobiltà, l'individualità, l'indipendenza, e la creatività del lavoro umano. Tra artigiano ed artista non vi sono confini definiti: l'artista è soltanto l'artigiano che meglio riesce nel suo compito; le cattedrali comunali dove si ammirano i quadri e le statue dei grandi genii di quel tempo, traducono altresì, nelle loro architetture poderose, il lavoro anonimo e collettivo delle grandi masse artigiane. Nella loro compiutezza estetica ben si riflette lo spirito di religione e di attività che animava quegli artefici.

È in questi secoli, dal '300 al '500 che, attraverso una vasta serie di condizioni e di fenomeni che noi cercheremo di esaminare, si forma la borghesia, classe sociale che fu la premessa di quel più audace e rigoglioso sviluppo di attività economiche onde la civiltà moderna è caratterizzata. Si formano in quest'epoca i grandi patrimoni: la grande proprietà fondiaria trova nel feudalesimo e nei beni ecclesiastici il suo punto di partenza; il suo reddito pur essendo variabile a seconda delle circostanze, entra come coefficiente principale nella formazione di grandi capitali, appannaggio delle case regnanti e nobili. Gran parte di tali redditi affluiva ai mercanti e agli artigiani, produttori di armi, di stoffe, costruttori di palazzi, foraggiatori di eserciti ecc. Il prestito di denaro, proibito come usura nell'alto medioevo, ed esercitato in prevalenza da ebrei, è un altro cespite di guadagni: sopratutto la

nobiltà ricorreva ad esso con molta frequenza pagando enormi interessi. Molto spesso i prestatori, ottenevano per estinguere il proprio credito, il diritto di riscuotere dazi e gabelle da parte di signori che si erano indebitati.

Con l'aumentare della popolazione cittadina e con l'intensificarsi dei traffici e della vita economica, i proprietari di terreni cittadini, videro accresciuti a dismisura i loro redditi fondiari. Non mancarono altre vie, anche se più eccezionali, di arricchimento: ad esempio coloro che ne avevano la possibilità, per la funzione pubblica esercitata, ritrassero dalle malversazioni copiosi guadagni. È per questo motivo che Dante individua nella baratteria uno dei peccati capitali del secolo. Le città marinare si arricchivano per i loro viaggi e le loro scoperte che erano delle vere e proprie rapine.

Tanto i vecchi ricchi, cioè la nobiltà, che i nuovi ricchi sopratutto, dettero molto impulso ai consumi di lusso; non siamo cioè più in una società che bandisce il lusso come manifestazione mondana che offenda la religione. Nel « Decameron » di Boccaccio noi abbiamo una efficace illustrazione dello spirito di godimento e del lusso che caratterizza la società fiorentina del '300.

La formazione di grandi capitali, l'aumento dei consumi e la disponibilità di una grande massa di lavoratori creano tutte assieme le condizioni per uno sviluppo dell'economia. Circa l'esistenza di una grande massa di lavoratori sfruttabili con poca spesa va ricordato che ciò era dovuto al fatto che la popolazione europea aumentò dal XVI al XVIII secolo di più del 60 %: altri motivi che incoraggiarono e provocarono il pauperismo, vanno ricercati nella chiusura delle terre aperte e nella soppressione dei monasteri, nelle guerre, nell'abolizione della servitù personale e nella pressione tributaria. I provvedimenti che lo Stato adottava per risolvere i problemi del lavoro erano sempre ispirati alla tutela degli interessi dei datori di lavoro, industriali, commercianti, ecc.: questo perchè nell'epoca delle grandi espansioni mercantili le grandi compagnie industriali o di commercio rappresentavano dei veri e propri strumenti di penetrazione al servizio dei governi.

È in quest'ambiente che nacquero le prime grandi imprese capitalistiche, che si svilupparono cioè degli organismi economici aventi una robusta ossatura produttiva ed un chiaro fine di guadagno. I primi capitalisti furono in genere eretici, stranieri o ebrei. Per gli eretici e gli ebrei una ragione anzitutto li spingeva a dedicarsi con tutte le forze alla vita economica e questa risiede nella inferiorità sociale o razziale in cui essi venivano a trovarsi nella società conformista del tempo.

6. - L'epoca capitalistica è contrassegnata nella sua nascita e nel suo progressivo sviluppo iniziale dai seguenti fondamentali avvenimenti: l'aumento nella produzione dei metalli preziosi che la scoperta dell'America provocò; il declino della civiltà araba che, contemporaneo all'apertura della via delle Indie, rese possibile un diretto contatto tra Europa e Asia orientale e di conseguenza un intensivo sfruttamento di quelle ricchissime regioni; le grandi persecuzioni religiose con le conseguenti emigrazioni di minoranze fanatiche che, ovunque si stabilirono, crearono centri attivissimi di vita economica (Anversa); infine gli sviluppi della storia politica europea sopratutto per quanto riguarda la formazione di grandi Stati moderni. In conseguenza di

questi avvenimenti il vecchio commercio di corporazione viene superato; nasce la borsa; sorge il commercio di rappresentanza, ha inizio il servizio postale. Tutti questi fatti hanno il loro annunzio o si sviluppano nel periodo che va dalla fine del XV a tutto il XVI secolo. È questo dunque il periodo nel quale può essere situata l'epoca iniziale della civiltà moderna.

Questo è anche il tempo delle grandi rivoluzioni religiose e spirituali, è il tempo in cui arte e pensiero e ogni altra attività umana sviluppano nuovi motivi di vita. Senza pretendere di ricavare dalla vita intellettuale del rinascimento, che sarebbe troppo facile, le prove di quel capovolgimento nella concezione della vita che segnò il trapasso dal medioevo all'epoca moderna, ci basterà per quel che riguarda il nostro specifico argomento, cioè il lavoro, constatare rapidamente come nelle grandi riforme religiose e nel mutamento psicologico che ne derivò, vibri un nuovissimo accento inconsueto alla visione della vita propria della Europa medioevale.

L'evoluzione moderna del concetto di lavoro per la quale esso, anzichè pena ingrata o avvilente necessità impostaci dalla nostra natura fisica, diviene scopo degno e dignitoso della nostra vita mondana, è parallela e conseguente all'evoluzione che per la riforma si compie nel concetto della vita cristiana. Per Lutero il mondo e la vita terrena non rappresentano una negazione, un'opposizione a Dio: l'uomo traduce nelle sue opere la volontà divina. Ecco dunque il lavoro definito « servizio divino ». Vien tolto così di mezzo quel fortissimo ostacolo religioso e psicologico che impediva all'uomo medioevale di riconoscersi nella pienezza della sua natura, nei frutti del proprio lavoro, e che lo spingeva verso una vita ascetica e contemplativa. Il calvinismo, che segnò la più importante fase della riforma religiosa nell'Europa occidentale, fu altresì con il puritanesimo un potente stimolo ad una rivalutazione del lavoro. L'uomo, predestinato da Dio alla salvezza o alla dannazione, deve affermare la serenità della propria coscienza e glorificare Dio in terra mediante il lavoro; mediante un lavoro intenso ed accanito produttore in gran copia di beni, che non vanno goduti di per sè, poichè questo è vietato dall'austera morale dei riformati, ma vanno accumulati ed usati come strumento di altre e sempre maggiori ricchezze. Veniva pertanto così offerta una giustificazione religiosa al risparmio, la cui etica si diffonde sempre più nel borghese europeo desideroso di migliorare le proprie condizioni. Un altro tratto caratteristico della mentalità onde ebbe origine il capitalismo, è lo spirito d'avventura e di romantico rischio che presiede alle prime fasi della nuova vita economica. Tale spirito d'iniziativa è il necessario corollario di una sempre più diffusa coscienza di quella autonomia e di quella libertà dell'uomo in terra, che il pensiero del rinascimento afferma. Nel progresso della tecnica e delle scienze noi troveremo in seguito la causa principale di una totale liberazione del concetto di lavoro. « Il lavoro come fine a se stesso », « la gioia del lavoro »: tali affermazioni saranno rese possibili quando l'uomo si accorgerà come effettivamente le forze della natura, anche quelle più ostili e misteriose, possono essere dominate e indirizzate ai propri fini da parte nostra. La tecnica tuttavia, fino all'epoca da noi considerata e più in là ancora fino al secolo XIX, non si servì di una rigorosa collaborazione con la

dalla natura, di unire e completare i frutti del proprio lavoro mediante quelli del lavoro altrui. Soltanto nei tempi più primitivi e barbari l'uomo potè essere forse autarchico: quando appunto l'unico problema richiesto dal suo rozzo organismo era quello della sussistenza, intesa nelle sue minime ed elementari necessità. Tali arretrate condizioni di vita, nelle quali ogni possibilità vitale era proporzionata ed assicurata soltanto dalle acerbe e misere capacità individuali, comportava però per l'uomo primitivo il passivo di soggiacere inevitabilmente alle forze naturali ostili. L'intelligenza dell'uomo, e la necessità di difendersi contro la natura, rafforzando il proprio dominio su di essa, furono l'incentivo alla creazione della società ed all'associazione in essa dei comuni sforzi di lavoro. Possiamo dire che fu una fase essenziale della civiltà quella, nella quale per la prima volta alcuni uomini si accorsero che unendo i propri sforzi riuscivano a trasportare quel pesante tronco d'albero che da soli non avrebbero potuto smuovere. È questa la forma più elementare di associazione nel lavoro, quella nella quale due o più individui concorrono al raggiungimento dello scopo produttivo, eseguendo le stesse operazioni simultaneamente o successivamente: si pensi ancora al caso dei marinai che unendo la loro forza fanno avanzare vogando la nave; si pensi alla squadra di muratori che trasportano l'acqua dalla fonte alla costruzione passandosi il secchio dall'uno all'altro e, restando così fermi ognuno al proprio posto, evitano un'inutile dispendio di energie.

Abbiamo un'associazione di lavoro più complessa, che va in questo caso definita meglio divisione del lavoro, quando le differenti funzioni di un unico scopo produttivo sono distribuite fra lavoratori che compiono operazioni diverse: un esempio di tale più complessa associazione ci è dato da ogni tipo di azienda, anche dalla più primitiva e modesta; dalla fattoria nella quale il contadino ara la terra, mentre la massaia accudisce al bestiame, alla tipografia nella quale il libro viene stampato per l'opera convergente ma differenziantesi del linotipista, del correttore di bozze ecc. ecc. Abbiamo dunque una divisione professionale per la quale molti individui possono appieno sfruttare le rispettive capacità nel compiere un lavoro. Può esserci inoltre, ed è quanto avviene in ogni industria, una divisione tecnica del lavoro, per la quale il processo produttivo si distingue in varie operazioni diverse, tutte dirette al conseguimento di un determinato prodotto.

V'è una divisione del lavoro, non soltanto fra gli uomini, ma anche fra le nazioni e persino nella natura. Vi sono prodotti che non si possono ottenere che in alcune località, come il caffè, il tè o il caucciù, oppure che possono essere conseguiti mediante un maggior costo di produzione, come ad esempio i prodotti industriali in un paese povero di materie prime.

La civiltà del lavoro potrebbe nella sua storia essere immaginata come una disintegrazione, una suddivisione sempre più minuta e capillare della produzione nelle sue varie fasi, fra gli individui, le nazioni e i continenti. Questo sviluppo, che è della massima importanza, poichè rende possibile all'uomo di adeguarsi con le sue innumerevoli attitudini alle necessità della vita economica, se da una parte è uno sviluppo che isola gli uomini fra di loro, assegnando ad ognuno di essi,

un determinato e specifico compito, d'altro canto è al tempo stesso un potente fattore di associazione: creando fra gli uomini infiniti rapporti di dipendenza la divisione del lavoro può ben essere definita come la più efficace leva della socialità e della concordia fra gli uomini.

La divisione del lavoro è un fenomeno antico della storia, appunto perchè, come abbiamo già detto, essa è connaturata e resa quindi fatale dalla natura umana stessa. Nella società antica la distinzione fra sacerdoti, guerrieri, commercianti e schiavi era in fondo una distinzione che obbediva anch'essa alla necessità di suddividere i compiti secondo le capacità: questo è vero, anche se di fatto era la forza il criterio per il quale si operava tale distinzione. Nel medioevo l'intrasferibilità dei lavoratori propria del servaggio della gleba, era un forte ostacolo alla associazione del lavoro. Quanto più una economia è chiusa ed autosufficiente, tanto più essa nega il postulato fondamentale del benessere economico. Questo spiega perchè, soltanto nei tempi moderni, ed in conseguenza della liberazione delle forze economiche, si sia potuta realizzare quella divisione del lavoro così profonda ed efficace che caratterizza la società contemporanea. Nella quale, accanto alla suddivisione delle professioni, anch'essa divenuta sempre più capillare (si pensi ad esempio allo « specialismo » che si afferma sempre più nel campo della professione medica), l'organizzazione intiera di tutta la vita economica riflette quest'indirizzo. Quando l'industria si sostituì all'artigianato indipendente, l'associazione del lavoro potè approfondirsi in maniera indefinita. Nella fabbrica il lavoratore non ha più la proprietà delle materie prime o degli istrumenti, esso cede la sua opera e limita la propria attività alla formazione di un frammento di prodotto; e mentre così si decompone la produzione nelle sue operazioni più semplici, che divengono ciascuna funzione esclusiva di un lavoratore, sempre più si coordinano e specificano rami professionali diversi e indipendenti. Anche la divisione territoriale del lavoro riceve da cotesto movimento industriale nuovo impulso, in connessione s'intende coi mezzi perfezionati di trasporto e di comunicazione e con la limitazione degli ostacoli che rendono difficili i rapporti fra i vari paesi. Accade così che una nazione attua con maggiore facilità una produzione agricola e l'altra una produzione industriale; e in una stessa nazione una regione è sede di una particolare produzione e l'altra di un'altra produzione. Si pensi infine alle innumerevoli industrie che concorrono alla produzione di un determinato bene ad esempio di un automobile. Poichè anche se la separazione sempre più marcata fra capitale finanziario e gestione tecnica di un'impresa, può aver favorito la fusione di diverse industrie che lavorano ad un medesimo prodotto, in giganteschi trust, tuttavia è chiaro che in questo caso il processo di unificazione finanziaria non ha nulla a che vedere con il processo di suddivisione tecnica, anzi ne è forse la necessaria premessa. Essendo il fenomeno della divisione del lavoro proprio dell'epoca moderna, è logico che ad esso soltanto nei tempi moderni il pensiero abbia posto un'adeguata attenzione. Già la stessa scienza economica in generale nasce con il nascere della moderna economia, appunto perchè non era possibile che le leggi dell'economia venissero studiate ed approfondite, se prima l'economia stessa non avesse rivelato attraverso un suo intenso svi-

luppo, le proprie fasi essenziali e la sua stessa immensa importanza per la storia del genere umano. Al Beccaria, al Ferguson e sopratutto allo Smith, spetta il merito di avere esaminato il problema della divisione del lavoro. Lo Smith illustrava la divisione del lavoro con un celebre esempio, quello della fabbricazione di uno spillo per la quale occorrevano diciotto operazioni diverse. Se un operaio avesse dovuto fabbricare da solo codesto prodotto, non sarebbe forse riuscito a produrre venti spilli al giorno; invece quando le diverse parti di questo semplice oggetto erano affidate a singoli lavoratori, a ciascuna di esse specificamente adibiti, se ne producevano quotidianamente molte migliaia. In una fabbrica, nella quale solo 10 operai erano impiegati e quindi senza che la divisione del lavoro fosse completamente applicata, si producevano 48.000 spilli al giorno cosicchè ogni operaio ne produceva 4800.

Le ragioni del successo derivante dalla divisione del lavoro, possono riassumersi, secondo lo Smith, nelle tre seguenti: 1°) la ripetizione continua di un medesimo atto produttivo induce destrezza e perfezione nell'operaio che lo adempie; 2°) si risparmia il tempo che occorre per passare dall'una all'altra specie di lavoro e per mutare gl'istrumenti; 3°) il concentrarsi dell'attenzione dell'operaio sempre sulla medesima funzione, lo porta a facilitarla ed a renderla sempre meno faticosa, ed anche a scoprire quegli accorgimenti tecnici e quei mezzi meccanici che possono, a questo scopo, rendersi necessari. Tuttavia una causa ancora più importante che rende economica la divisione del lavoro fu enunciata da Melchiorre Gioia, l'insigne economista italiano, nella sua opera « Nuovo prospetto delle scienze economiche » (Vol. 1°, cap. IV): « dividendo la produzione in molte operazioni distinte, ciascuna delle quali richiede diversi gradi di destrezza e di forza, l'imprenditore può procurarsi esattamente la quantità precisa di destrezza e di forza necessaria per ciascuna operazione, mentre se l'opera intera dovesse essere eseguita da un solo operaio, questi dovrebbe avere nello stesso tempo destrezza abbastanza per eseguire le più delicate operazioni e forza sufficiente per eseguire le più faticose ». La divisione del lavoro rende quindi sopratutto possibile una divisione oggettiva e soggettiva di grande importanza nell'organizzazione del lavoro stesso: così si eviterà di assegnare ad una persona robusta un lavoro per cui si richiede scarso sviluppo di forza muscolare; ed un fanciullo od una donna, idonei ad occupazioni nelle quali è necessaria delicatezza, non saranno destinati a lavori onerosi.

La divisione del lavoro è subordinata alla simultaneità delle operazioni e quindi trova il suo limite nell'estensione di una industria. Quando le varie operazioni di cui consiste un'industria, non possono essere svolte contemporaneamente, allora la divisione del lavoro è antieconomica, poichè, per essa, individui a turno dovrebbero smettere di lavorare. È questo il caso di un'azienda agricola, ad es., nella quale le varie operazioni si susseguono con le stagioni: non è possibile destinare un contadino esclusivamente alle operazioni della mietitura, poichè in questo caso esso per undici mesi su dodici, non avrebbe nulla da fare.

3. - Considereremo ora l'influenza avuta dall'adozione delle macchine sulla vita economica, sui problemi e sull'organizzazione del lavoro. Per macchina bi-

sogna intendere uno strumento complesso. Non sono una macchina il martello, la carrucola, la leva, il piano inclinato, che tutti quanti considerati in sè sono semplicemente degli strumenti. La macchina sorge appunto dalla fusione di questi ed altri innumerevoli strumenti e quel che più caratterizza il suo organismo è la possibilità di funzionare con automaticità sfruttando la forza del vapore o dell'elettricità o degli animali ecc. senza che sia necessario un diretto intervento esecutivo dell'uomo. La macchina è creata per eseguire il lavoro e l'uomo limita la sua presenza al controllo di essa.

Ben presto l'uomo dovette sentire la necessità di proteggere le proprie forze contro gli assalti delle altre forze della natura, di accrescerle in estensione ed intensità, al fine di operare utili e molteplici modificazioni della materia. In un primo tempo gl'istrumenti e le armi si confondono; hanno una applicazione rudimentale e generica cui succede una posteriore specializzazione. Ad esempio l'ascia era uno strumento adatto tanto a lavorare la terra, quanto a lavorare il legno o la pietra. Gli animali del pari furono in un primo tempo adoperati sia per i trasporti, che quali forze motrici nelle industrie. Antica è la conoscenza della ruota idraulica, antica è pure quella del mulino a vento, ma finchè non si scoprono motori regolari, continuamente disponibili, intensi ed elastici al tempo stesso, non può dirsi cominciata l'epoca delle macchine. Si fa risalire l'inizio di questa epoca alle invenzioni di Arkwrigh, Hargreaves, Crompton per la filatura; di Kay, Cartwright, per la tessitura; però nessuna di queste macchine avrebbe generato un così profondo miglioramento, se non risalisse anche a quel tempo la scoperta della macchina a vapore, cioè se non si fosse appreso a utilizzare la forza del carbone, la quale ebbe poi applicazioni universali nella grande industria. Un ulteriore accrescimento delle possibilità umane nello sfruttamento delle forze naturali fu provocato dalla scoperta dell'energia elettrica. Tuttavia già con il motore a vapore s'inaugura la grande economia moderna della fabbrica, appunto perchè col vapore, alla macchina semplice, isolata, mossa dall'animale, dall'acqua, dal vento, si sostituisce un sistema grandioso di macchine di ogni forma e di ogni specie, destinate a produzioni diverse, distribuite in locali numerosi, animate da un unico potentissimo motore centrale.

Mentre le forze dell'uomo, quando si pongono in attività, hanno un limite nelle risorse dell'energia fisica, ed alle volte non possono neanche inizialmente competere con le forze naturali che si oppongono loro (ad es. un operaio che volesse sollevare il peso di una tonnellata) invece, mediante una macchina, noi sfruttiamo le forze naturali medesime e le costringiamo ad agire in una determinata direzione, e qualunque sia la forza perturbatrice che si oppone essa può essere meccanicamente superata.

Rispetto al lavoro umano l'influenza della macchina è di enorme importanza: la macchina diminuisce l'asprezza della fatica, la abbrevia, la adatta alle singole attitudini, evita all'operaio fatiche insalubri ed avvilenti. Notevole poi l'importanza avuta dalla macchina sull'associazione del lavoro. Allorquando un'operazione produttiva è ridotta a completa uniformità può essere compiuta anche mediante una macchina; poichè dunque la divisione del lavoro si propone appunto come obiettivo di scindere la pro-

duzione più complessa in una serie di movimenti semplici ed uniformi, essa prepara il terreno all'applicazione delle macchine. Ed infatti le prime macchine ebbero come iniziale effetto quello di ridurre immediatamente la mano d'opera impiegata nella produzione, specialmente in quella tessile. Però il lavoro meccanico diede altresì origine ad una gerarchia industriale tra i lavoratori: all'antico ordinamento caratteristico della divisione del lavoro manifatturiero, successe una divisione diversa tra operai qualificati e non qualificati. Le industrie meccaniche richiedono all'operaio o per lo meno ad alcuni degli operai in esse impiegati, un lavoro più abile di quello richiesto da produzioni in cui le macchine non si applicano. Pare più facile dirigere o vigilare il movimento impresso a un congegno meccanico, anzichè trasformare direttamente la materia in ricchezza; pure ciò non è vero. Basta osservare come la popolazione occupata nella grande industria è in genere più evoluta di quella occupata nell'agricoltura. L'operaio che sorveglia una macchina deve avere cognizioni tecniche sul congegno che gli è affidato e deve essere dotato di una grande adattabilità alle trasformazioni industriali, che per i continui progressi delle scienze, applicate alla tecnica, si succedono senza tregua; parallelamente molto elevate debbono essere in lui le qualità morali di responsabilità e di disciplina, dato che un minimo errore durante il lavoro meccanico, può condurre a gravi conseguenze sia dal punto di vista fisiologico che da quello economico. La nascita dell'industria meccanica ha avuto quindi come conseguenza, dal punto di vista della divisione del lavoro, una sempre maggior richiesta di lavoro qualificato ed abile, a scapito del lavoro manuale puro e semplice; il quale tuttavia trova anche in essa un considerevole campo di applicazione per i lavori di finimento a cui anche i prodotti industriali vanno sottoposti.

L'introduzione delle macchine riducendo la durata e il costo dei trasporti, facilita gli scambi regionali ed internazionali e con ciò tende ad ampliare la divisione territorale del lavoro.

Tuttavia l'introduzione delle macchine e la conseguente intensificata divisione del lavoro hanno causato altresì degli effetti negativi, sopratutto nei riguardi della personalità morale dell'operaio che è costretto a compiere accanto ad una macchina per lunghe ore, sempre la medesima serie di gesti meccanici e spersonalizzati. Ogni capacità creativa è apparentemente assente dal lavoro dell'operaio industriale moderno: questo diviene un vero e proprio schiavo della macchina. Si realizzerebbe così l'assurdo per cui dal progresso della tecnica e quindi del lavoro umano, il lavoro umano stesso verrebbe rinvilito e svalutato. Quello che si lamenta principalmente dunque è il deterioramento dell'intelligenza dell'operaio, costretto alla ripetizione continua e monotona di atti materiali assai semplici: questo sarebbe il famoso macchinismo, flagello caratteristico della nostra epoca. Tuttavia si può obiettare che la stessa facilità del lavoro compiuto dà maggior opportunità di educare la propria mente. D'altronde, grazie alle macchine gli operai lungi dal prestare funzioni produttive di prevalente carattere muscolare, sono costretti ad uno sforzo intellettuale non lieve, a maturare in sè le proprie doti di coscienziosità e di autocontrollo; nel grande organismo della fabbrica, quando il lavoro del singolo si coordina e si sviluppa insieme a quello

degli altri con inflettibile rigore, nasce nell'operaio una coscienza più viva della solidarietà sociale e delle necessità organizzative della vita economica. È più esatto quindi attribuire i danni intellettuali e fisici dell'industrialismo, specialmente di quello dei tempi passati, ad altre cagioni e non alla specificazione del lavoro od alle macchine: ad esempio alle condizioni igieniche del lavoro nelle fabbriche, o alla durata del lavoro stesso, oppure alla posizione economica sociale e politica del proletariato. Ed infatti la tutela dei diritti morali dell'operaio è meglio esercitata, non sottraendolo, il che sarebbe impossibile, dalla collaborazione con la macchina, ma diminuendo la durata della giornata lavorativa, aumentandone la remunerazione, riconoscendone un congruo sviluppo culturale con l'offrirgli la possibilità di istruirsi e divagarsi nelle ore libere dal lavoro. Questa è la via nella quale ogni politica sanamente sociale, si è avviata nell'attuale fase della storia contemporanea, politica che è chiaramente delineata nei suoi tempi e nei suoi obiettivi dalla carta del lavoro emanata dal fascismo.

4. - Il lavoro può essere retribuito in natura ed in denaro; sotto forma di stipendio, di salario, di onorario.

Il salario è la retribuzione dell'operaio libero impiegato in una produzione, esercitata per conto e rischio di un imprenditore: esso rappresenta il più elementare diritto del lavoro mercè il riconoscimento del quale, è concesso al lavoratore di provvedere alla sussistenza propria e dei suoi famigliari, alla propria educazione morale e professionale. Il salario deriva da un rapporto fra lavoratori ed imprenditori che può instaurarsi appunto perchè mancano agli operai i mezzi necessari all'esercizio del lavoro e quindi a produrre per conto proprio. Non vanno confuse col puro salario la partecipazione al prodotto od al profitto. Il salario inoltre si distingue dalla quota di ricchezza che spetta ai membri delle società cooperative di produzione. Nemmeno i domestici possono qualificarsi salariati: essi prestano servigi personali e non lavoro economico, non sono impiegati dagli imprenditori allo scopo di procacciarsi un profitto, nè cooperano direttamente alla produzione.

La partecipazione al prodotto è una forma di retribuzione molto in uso nell'agricoltura e nella pesca: nella prima vanno ricordate sopratutto la colonia parziaria e la mezzadria. Per esse il lavoratore agricolo non ha diritto a una retribuzione invariabile, come il salariato, ma il frutto del proprio lavoro dipende dal rendimento che la terra ha dato. Questo contribuisce a dare al lavoro dei coloni o dei mezzadri un impulso personale molto forte.

Il salario è una forma di retribuzione molto recente, contemporanea cioè alla formazione dell'impresa capitalistica: nei tempi precedenti la retribuzione del lavoro consisteva o nel prodotto stesso del lavoro, quando questo fosse stato indipendente (ad es. artigianato) oppure essa era fissata unilateralmente dai padroni e questa era la norma retributiva della schiavitù.

Nell'antichità classica, pur predominando la schiavitù, appare il salariato nei maggiori centri di popolazione, specialmente nelle arti e nelle costruzioni edilizie. In Atene vi erano alcune industrie pubbliche o private dove lavoravano operai liberi salariati. Anche a Roma si trovavano operai liberi salariati: ma occorre tener presente che la mercede di questi era deprezzata nell'antichità clas-

sica dalla presenza del lavoro servile. Nel medioevo i salariati sono in scarso numero e la terra viene coltivata da agricoltori compensati da una parte del raccolto, cioè in natura. Data la scarsezza di lavoro libero la condizione dei salariati si mantenne florida fino al XV secolo: i padroni si contendevano gli operai, e perciò le leggi tendevano a fissare un massimo di salari onde favorire i proprietari. Con il dissolversi delle corporazioni al regime delle arti e dei mestieri si sostituì quello della manifattura, mentre le proprietà agricole venivano accaparrate dalle classi più forti: si formò allora in Europa per una serie convergente di fenomeni una grande massa di lavoratori poveri, sopratutto a causa del grande incremento della popolazione che non trovava uno sfogo di attività nella economia di quel tempo ancora stagnante. In Italia questo fenomeno si verificò con molta evidenza sopratutto nelle campagne ove si formò un esorbitante proletariato agricolo, donde un ribasso delle mercedi. In Inghilterra, in Francia, in Germania, si venne a maturare una identica situazione per la classe lavorattrice, e l'esistenza, in questi che furono i primi paesi industriali, di una grande massa di lavoratori afflitti dal pauperismo e cioè costretti ad accettare un rapporto di dipendenza economica, fu una delle cause che maggiormente favorirono lo sviluppo iniziale del capitalismo.

Il salario può essere reale e nominale: il primo è la quantità di ricchezze utili che l'operaio può acquistare col compenso del suo lavoro; il secondo è la misura di questo compenso espresso in moneta. Da ciò deriva che non ogni aumento di salario nominale si traduce in effettivo incremento di salario reale, perchè può essere avvenuta nel frattempo una maggiorazione nel prezzo di quei beni di consumo più comuni di cui l'operaio abbisogna, una maggiorazione tale che, pur con l'aumento del salario nominale, è possibile acquistare soltanto una stessa quantità di ricchezza, se non una ricchezza inferiore. Con il prevalere della economia monetaria sull'economia naturale si afferma quella specie di salario che meglio si adatta alle condizioni generali dell'economia stessa, cioè il salario in denaro. Infatti anche per l'operaio, data l'economia monetaria, è più conveniente ricevere il salario in moneta, poichè è difficile che l'imprenditore possa, pagando in natura, fornire all'operaio tutto ciò di cui egli può aver bisogno. Sopratutto il risparmio verrebbe così precluso o reso più difficoltoso all'operaio.

Numerose sono le teorie sul salario: la prima meritevole di menzione è quella di Adamo Smith. Secondo la dottrina liberale il salario è equivalente al prezzo di un bene qualsiasi, in questo caso al prezzo del lavoro: esso è perciò soggetto alla legge della domanda e dell'offerta, che presiede alla formazione dei prezzi di tutte le merci. Esso non potrà mai scendere al disotto di un limite minimo, che è quello assolutamente indispensabile a mantenere in vita un operaio. Nello sviluppo dell'economia capitalistica, divenendo la terra e il capitale possesso esclusivo di alcune persone, e non essendo più attuabile una produzione col puro lavoro, il saggio del salario viene quindi a dipendere dalla concorrenza fra lavoranti da una parte e capitalisti dall'altra. Cioè a dire, alla teoria liberista dello Smith del lavoro equiparato ad una merce, corrispose di fatto nella prima epoca del capitalismo, la lotta di classe, nella quale generalmene gli operai si tro-

vavano nelle condizioni meno favorevoli perchè meno organizzati e non potendo vivere a lungo senza lavoro, mentre invece gli imprenditori potevano anche procrastinare l'impiego del proprio capitale. Lo Smith, pur sentendone l'esigenza, non riuscì ad affermare la necessità di un elemento regolatore del rapporto capitale e lavoro superiore ad entrambi.

Ricardo distingue due specie di salario naturale ed il salario corrente; il primo corrisponde alla quantità di ricchezza indispensabile alla classe lavoratrice per vivere e per riprodursi, mentre invece il prezzo corrente del lavoro, cioè il salario corrente, è sottoposto alla legge della domanda e dell'offerta, elevandosi od abbassandosi a secondo che l'offerta di lavoro si restringa o si allarghi. Ma il salario corrente tende ad avvicinarsi al salario naturale in quanto se esso è superiore ecciterà gli operai ad una procreazione più rapida che ricondurrà il salario al suo saggio naturale, mentre invece se fosse inferiore l'offerta di lavoro diminuirebbe anch'essa. Tuttavia le induzioni del Ricardo, particolarmente quelle inferenti al rapporto salario natalità, si sono dimostrate ampiamente errate, o per lo meno sono state recisamente smentite dai fatti. Secondo il Lassalle formulatore della famosa legge di bronzo del salario, i salari seguono un movimento decrescente continuo, poichè di continuo aumenta il numero della popolazione produttrice, cioè l'offerta della popolazione produttrice, cioè l'offerta della domanda di lavoro.

Marx attribuisce la declinazione costante del salario all'organizzazione stessa dell'economia capitalistica che esige un prevalere sempre maggiore del capitale fisso, cioè delle macchine, sul capitale circolante: ma anche questa teoria è errata poichè lo sviluppo della tecnica industriale non si è affatto accompagnato con una rarefazione constatata della domanda di lavoro. Infatti mediante la macchina che ha diminuito i costi di produzione si è vertiginosamente accelerato tutto il processo produttivo, dall'accumulazione del risparmio al consumo, e questo sviluppo ha quindi incrementato sempre più, d'assieme all'attività economica, la domanda di lavoro.

Il Thünen formula una teoria del salario naturale per la quale si sostiene che è naturale quel salario che corrisponde secondo giustizia al lavoro compiuto. Pertanto, dopo avere considerato come la retribuzione degli imprenditori sia smisurata di fronte a quella degli operai, egli pone il problema delle relazioni quantitative che dovrebbero intercedere fra il reddito del lavoro e il reddito del capitale. Egli studia il problema ponendosi l'ipotesi di uno stato isolato privo di commerci e di scambi internazionali in cui sono terreni di eguale fertilità e coltivati con eguali strumenti di produzione: il ricavo ottenuto dal lavoro in questo dovrebbe essere l'equivalente del salario naturale, cioè del salario giustamente spettante all'operaio. Se il capitalista potesse dare un salario in misura minore della rimunerazione conseguita dal lavoro, l'operaio preferirebbe avendone la possibilità, stabilirsi sulla terra libera come lavoratore indipendente. Il giusto salario è determinato, dopo lunghi calcoli, nella formula $\sqrt{a\,p}$ dove a rappresenta i bisogni dell'operaio e della sua famiglia, espressi in mezzi di sussistenta e p il prodotto del suo lavoro. Il Thünen invoca provvedimenti legislativi che impongano questo salario, che però è inapplicabile all'economia

odierna e a qualunque economia che abbia oltrepassato uno stadio primitivo e questo sopratutto per la difficoltà inerente alla determinazione del prodotto del lavoro non sussidiato da capitale.

La legge bronzea del salario per la quale questa era in un rapporto diretto colla procreazione fisica dei lavoratori si è dimostrata oramai superata. Già l'Engels ricorreva ad altri criteri di valutazione per stabilire gli elementi che influiscono sulla composizione del salario normale: secondo lui occorre che nel salario vengano reintegrate le spese fatte durante la giovinezza per il mantenimento e l'educazione dei lavoratori, quelle occorrenti alla conservazione delle forze dell'operaio nel periodo di lavoro e quelle necessarie alla sua vecchiaia, più un'aliquota assicurativa contro le malattie e gl'infortuni del lavoro.

Un'altra teoria è quella del fondo-salari che fu sostenuta da numerosi scrittori: James Mill la formulò per primo affermando che il salario risulta dal rapporto fra capitale e popolazione. John Stuart Mill la sviluppò più ampiamente affermando che il salario era regolato dal rapporto fra il capitale circolante destinato ad acquistare forza di lavoro e la classe salariata. Si avrebbe dunque un fondo salari, cioè capitale circolante da investirsi in salari, come dividendo, ed il numero della popolazione operaia come divisore: il quoziente è il saggio dei salari. Gli operai non possono direttamente influire sul volume del fondo salari che dipende dalla possibilità di risparmio ed in generale dall'incremento della ricchezza, ma possono influire sul proprio numero regolando le nascite. Come si vede questa teoria è una diretta applicazione in sede economica della teoria malthusiana. Il Brentano come anche l'Herman, obiettarono a questa teoria che il capitale disponibile per retribuire il lavoro era connesso al reddito dei consumatori, in quanto il capitalista preleva dal prezzo pagato dal consumatore per le merci l'aliquota salario destinata al lavoratore. Anche il Walker e il George sostengono che il fondo di retribuzione dei lavoratori è dato non dal capitale, ma dal prodotto.

Alla teoria Ricardiana lo Jevons oppone la teoria dell'utilitarismo psicologico, per la quale si afferma che il lavoratore offre il suo lavoro fintanto che la pena che ne deriva si equilibra con la soddisfazione che ne ricava. Però il lavoratore non riesce mai a stabilire con esattezza la proporzione tra soddisfazione e sofferenza nelle varie fasi del suo lavoro, nè ha mai in definitiva la possibilità di stabilire con esattezza qual'è il margine di utilità massima del lavoro, sicchè questa teoria ripresa anche dal Marshall non trova riscontro nella realtà. L'errore di tutte le teorie liberiste ed utilitariste nei riguardi del fenomeno salario, come nei riguardi dei vari altri fenomeni della vita economica, trova la sua origine nella premessa di tali teorie che è quella di considerare arbitrariamente astratte le vicende dell'economia, senza tener conto che su di esse influiscono, modificandole, le vicende umane in generale. Non esiste cioè, nè può esistere, una legge economica di per sè valida, appunto perchè non esiste l'uomo puramente economico; anche quando l'uomo esercita un'attività economica, non può rinnegare perciò la complessità dei moventi di cui esso risulta.

Il Thornton costruisce la sua teoria sulla critica alla teoria del fondo salari del Mill: egli considera un'astrazione la

teoria del fondo salari, per la quale vi sarebbe un capitale circolante immobilizzato ed equivalente al valore della merce lavoro. Anzitutto perchè il lavoro non è una merce nel vero senso della parola: esso non può essere accumulato ma intanto è una ricchezza, in quanto viene effettivamente prestato.

Il Cairnes riprese e ricostruì acutamente la dottrina del fondo salari del Mill. Cominciò con lo stabilire che tale fondo consiste di due parti: l'una la maggiore, corrispondente ad una frazione di tutto il capitale del paese, l'altra destinata ad alimentare il lavoro improduttivo, ad esempio soldati e domestici. La parte di ricchezza che una società impiegherà produttivamente dipenderà dal desiderio effettivo di accumulazione e dalla estensione del campo di investimento. Però una parte del capitale impiegato nella produzione sarà destinata alle materie prime e agli investimenti fissi, come macchine, fabbricati, ecc.: in ogni industria varierà la quota di capitale investito in questa maniera. Sulla restante aliquota di capitale investita nel fondo mercedi, influisce inoltre il numero degli operai impiegati: il fondo, per la legge della domanda e dell'offerta, subirà un decremento con l'aumentare del numero di coloro tra cui si deve distribuire, e si accrescerà con il diminuire di questo numero. Sicchè in conclusione, una volta che possano essere determinati i seguenti elementi, capitale disponibile, natura dell'industria ed offerta di lavoro, è possibile altresì determinare la ripartizione del capitale totale fra i vari elementi e quindi anche il saggio delle mercedi. Tuttavia l'imprenditore può anche non investire nella propria impresa tutto il capitale, e quindi una parte di questo può avere, fra capitale tecnico e capitale salari, una distribuzione diversa dalla rimanente. Devesi inoltre tenere conto di quella parte di capitale che, quantunque dia un lucro al suo proprietario non accresce la produzione nazionale. Quando lo Stato contrae prestiti pubblici e si vale delle somme ottenute per impiegare soldati e per accrescere gli strumenti tecnici di difesa, sostituisce a dei lavoratori produttivi dei lavoratori improduttivi, e in parte sostituisce a domanda di lavoro, domanda di prodotti. Anche se coloro che sono divenuti soldati, erano prima operai impiegati dal capitale, pur rimanendo intatta la loro occupazione, diminuirebbe il fondo salari, poichè essi non producono più alcuna ricchezza. La rapidità della circolazione ha anch'essa una grande influenza sulla quantità del fondo salari, quanto più essa è lenta, tanto più il fondo è grande. Il credito può quindi agevolare la trasformazione in capitale salari di una ricchezza altrimenti inoperosa. Una grande importanza sulla retribuzione dei salariati possono avere inoltre le associazioni operaie e le organizzazioni della classe lavoratrice. Ad esempio esse possono ottenere la riduzione delle ore di lavoro, affinchè nelle ore successive altre schiere di operai possano impiegarsi.

In America nel dopo guerra sindacati operai ed anche capitalisti come Ford hanno adottato la dottrina per cui ad un alto saggio del salario può corrispondere una maggiore produttività: l'imprenditore infatti è posto in condizione di diminuire e qualificare il lavoro operaio, mentre al tempo stesso perfeziona l'organizzazione tecnica della produzione.

Resta da considerare qual'è la dottrina cattolica circa il salario: secondo i principi dell'Enciclica « Rerum Novarum » il salario deve bastare al lavoratore e alla

sua famiglia. Tale concetto è ribadito nell'Enciclica dedicata da Pio XI all'argomento, nel 1930.

La teoria fascista corporativa del salario prende a base della determinazione di quest'ultimo le esigenze normali di vita, la possibilità della produzione ed il rendimento del lavoro secondo la dichiarazione XII della « Carta del Lavoro ». Mentre dagli scrittori dell'economia utilitaria, come Ricardo, il tenore di vita del lavoratore è considerato statico e insuscettibile di progresso, cosicchè si afferma che il suo salario reale non deve subire alcun accrescimento, la concezione corporativa invece prende in considerazione la necessaria dialetticità progressiva del tenore di vita delle masse operaie, parallela al progresso economico generale e a quello particolare dello stato. La Carta del Lavoro vuole che il saggio del salario venga posto in rapporto con altri due elementi, possibilità della produzione e rendimento del lavoro. Tuttavia non vi è alcuna distinzione gerarchica fra questi tre elementi, i quali hanno tutti un medesimo peso. Non è possibile scindere il valore del lavoro dal valore degli altri coefficienti della produzione, come il capitale, l'organizzazione, la tecnica. È chiaro infatti che la valutazione del rendimento sarà diversa se l'organizzazione di due imprese in cui esso si svolge lo sarà altrettanto. L'organizzazione corporativa non è cioè indifferente alla maniera con la quale è tecnicamente organizzata la retribuzione del lavoro, la quale potrebbe, allo scopo di meglio sfruttare il reddito del lavoro, danneggiare l'operaio nei suoi diritti.

5. - Esistono due principali forme di salario: il salario a tempo e quello a cottimo. Il primo viene regolato in base alla durata del lavoro, l'altro in relazione alla entità dell'opera eseguita dal lavoratore. A prima vista può sembrare quindi che il primo non tenga affatto conto della qualità e quantità del lavoro compiuto, mentre al secondo sia indifferente il tempo impiegato a compiere l'opera, sicchè la retribuzione ottenuta mediante queste due forme di salario sarebbe diversa. Tuttavia è chiaro che ciò non può essere: altrimenti tutti gli operai sarebbero portati a scegliere quella delle due che fosse loro maggiormente vantaggiosa. In realtà nel salario a tempo si tiene conto del prodotto compiuto in una certa quantità di ore, poichè se questo fosse minore di quello ottenibile in media dal comune lavoro in eguali condizioni, l'operaio verrebbe allora licenziato; d'altra parte anche nel cottimo si tiene conto del tempo materiale necessario al compimento dell'opera, sicchè il lavorante è in grado di proporzionare la pena al compenso. Mentre molti ritengono che il salario a cottimo sia preferibile a quello a tempo perchè eccita gli operai ad un lavoro maggiore, con la speranza di un compenso proporzionalmente più elevato, a misura che la loro attività cresce; altri invece notano che in un periodo di bassi salari il salario a cottimo è un mezzo di cui l'imprenditore si serve per prolungare la giornata di lavoro. Poi divenendo gradualmente abituale tale prolungamento, al salario a cottimo si sostituisce quello a tempo. Altri ancora osservano che il salario a cottimo promuove un eccesso di sforzi produttivi dannosi alla salute dell'operaio. Tuttavia si può obiettare che la dannosa influenza della fatica prolungata può essere propria anche del salario a tempo, qualora appunto la durata del tempo non venga disciplinata. Il salario a cottimo è utile sopratutto nel-

l'industria a domicilio, dove la quantità interessa più della qualità. Inoltre è uso di molte fabbriche dare a cottimo il lavoro straordinario, quello cioè che supera la quantità normale di opera produttiva assegnata al lavorante dal contratto ordinario; tale lavoro è quello i cui effetti sono maggiormente dannosi alla salute dell'operaio. Un altro elemento che può determinare la scelta in un'industria di una delle due forme di salario, come la più favorevole, è dato dalla facilità maggiore o minore di determinare la quantità del lavoro compiuto; una industria che sia costretta a mutare di continuo i propri prodotti, per l'influenza della moda od altro, incontra maggiore difficoltà per la determinazione del cottimo. Per altre industrie invece è più facile stabilire il cottimo, e quindi il numero dei salariati cottimisti prevale su quello dei salariati a tempo. Oltre al sistema del cottimo individuale ve ne può essere uno del cottimo collettivo. Con questo sistema si affida un determinato lavoro ad una squadra di operai per un prezzo complessivo, il quale viene distribuito fra i vari operai in proporzione dell'attività relativa di essi e delle attitudini dimostrate nel corso normale della produzione. Per l'operaio non è indifferente assoggettarsi al cottimo individuale o a quello collettivo; per il primo esso sa che unicamente dalla propria energia dipende il successo, mentre per il secondo egli è dipendente dalla volontà e dalla capacità degli altri. L'imprenditore invece ha il vantaggio che l'energia degli operai più attivi si fa stimolatrice dei più inetti.

Una forma di salario intermedia tra il salario a tempo e quello a cottimo è il salario progressivo, mediante il quale l'operaio è retribuito a tempo, cioè con un certo salario fisso che viene proporzionalmente accresciuto se l'opera eseguita supera una determinata quantità, mentre non viene diminuito in caso contrario. Un altro sistema è quello della scala mobile, in cui il salario si determina considerando un dato prezzo del prodotto, cui corrisponde un dato saggio della mercede: il salario viene così a variare in correlazione alle variazioni del prezzo.

Abbiamo due gruppi di salari, salari a variazione continua e salari a variazione discontinua: al primo gruppo appartengono quei salari che aumentano o diminuiscono proporzionalmente al ritmo di lavoro del lavoratore; appartengono al secondo gruppo quei salari che crescono o diminuiscono secondo un rapporto di variazione discontinua. Al primo gruppo appartengono i salari a tempo, a cottimo ed a premio, mentre al secondo appartengono i salari ad incentivo.

Il sistema salariale del Tajlor, elaborato dopo lunghe osservazioni e ricerche sul lavoro compiuto in diverse aziende, si basa sul principio fondamentale che il rendimento del lavoratore aumenta allorchè vengono migliorati gl'istrumenti ed adeguati ai progressi tecnici, i riposi vengano opportunamente intervallati, ed infine tutti i fattori ambientali contribuiscano a preservare la salute fisica dell'operaio. Dopo di che egli propose un calcolo cronometrico del tempo che un operaio di media laboriosità impiegava a compiere un determinato prodotto. Su questa base si determinava un salario tipo. Questo sistema molto vantaggioso per gli operai abili si trasforma in un mezzo di sfruttamento per coloro che non possono arrivare ad un rendimento medio.

Emerson stabilì i seguenti principi circa la fissazione del salario: determinazione di un livello minimo per il rendimento dell'operaio; esclusione degli operai che non raggiungono tale minimo; studio dei tempi di lavorazione ed adattamento di questi alle condizioni della prestazione di opera.

Il sistema Gant è pressochè simile a quello dell'Emerson. Un sistema molto diffuso, ma oggi abolito in Italia, è il sistema Bedeaux. Si fissa una unità di misura a base della valutazione del lavoro: tale unità è chiamata « bedeaux ». la quale è composta di una frazione di minuto primo di lavoro, più una frazione di minuto primo di riposo; il « bedeaux » misura la quantità di prodotto finito che un lavoratore di media capacità e laboriosità può compiere in un minuto primo a velocità e condizioni normali. Ne deriva perciò che soltanto l'operaio che raggiungerà i 60 « bedeaux » per ogni ora riceverà la paga base; altrimenti questa sarà diminuita o aumentata a seconda della quantità minore o maggiore di lavoro. Però è difficile valutare i tempi di lavorazione, con il conseguente possibile danno dell'operaio. Il quale sarà in ogni caso costretto a sforzarsi di raggiungere una media oraria prestabilita: questa azione sforzata oltre a far diminuire la produttività del lavoro avrà per conseguenza l'aumento dei casi di infortunio e dei danni al materiale.

Un sistema applicato nella Russia sovietica è quello elaborato dal Gefter, per il quale si stabiliscono tre tipi di produttività: minimo, medio e massimo. Il Gefter fissa cinque classi di salari: un salario a tempo per i lavoratori che non raggiungono il minimo; un salario a cottimo differenziale crescente con aumenti crescenti per i lavoratori che hanno una produttività compresa fra la metà e i 3/4 del massimo; lo stesso tipo di salario per coloro la cui produttività è compresa fra i 3/4 e il massimo; un cottimo differenziale crescente con aumenti decrescenti per i lavoratori che hanno una produttività compresa fra il massimo e i 4/5 del massimo stesso; ed infine un cottimo differenziale crescente lentamente con aumenti decrescenti rapidamente per coloro che hanno una produttività tra i 4/5 e i 4/6 del massimo stesso. Dopo di che il salario non subisce altri aumenti. Il principio che attua questo tipo di salario è quello di proporzionare la remunerazione del lavoro, ma limitandola allorchè la produttività può divenire un fattore di rapido consumo delle energie lavorative.

Cap. III

DOTTRINE E PROBLEMI DEL LAVORO NEL MONDO CONTEMPORANEO.

1. - Come già avemmo occasione di osservare nel primo capitolo, con l'avvento della borghesia che caratterizza l'inizio della civiltà moderna, noi assistiamo a una liberazione oltrechè concettuale, altresì effettuale delle forze del lavoro. Mentre in sede morale ed intellettuale il lavoro si affiancava agli altri valori dei quali l'umanità aveva già acquisito coscienza, tale fenomeno spirituale ci concretava inoltre nella scomparsa di quegli istituti, come la schiavitù e il servaggio, che erano stati retaggio delle epoche passate: le necessità stesse dell'economia capitalistica creata dalla borghesia ripudiavano da un simile assetto sociale del lavoro. Senonchè al conflitto antico tra le minoranze politiche, mili-

tari e religiose e la classe lavoratrice, conflitto che non aveva mai assunto un carattere di assoluta necessità, appunto perchè l'antica società non riconosceva al lavoro e alla persona umana i diritti che la moderna civiltà riconosce loro, un altro conflitto di ben maggiore importanza e profondità si venne a sostituire, il conflitto fra capitale e lavoro, fra borghesia e proletariato. Uno studio approfondito delle situazioni e dei fenomeni che nella storia più recente o in quella contemporanea si ricollegano a tale antitesi, esige una considerazione molto minuta e complessa di tutto il tessuto e di tutto lo sviluppo della moderna società. In questa sede noi ci accontenteremo di limitare la nostra indagine a quei motivi e a quelle situazioni che più ci interessa riconoscere onde meglio essere in grado di definire i caratteri fondamentali che contraddistinguono la situazione morale ed economica del lavoro nel mondo contemporaneo.

Qualora si pensi che per secoli le classi addette alla produzione di beni economici e particolarmente i lavoratori manuali, come gli operai, contadini ecc., sopportarono con rassegnata tranquillità, di rado interrotta da ribellioni e proteste, regimi quali la schiavitù e il servaggio, vien fatto di meravigliarci nel constatare come nell'ultimo secolo e mezzo, da quando cioè la borghesia assunse il potere politico e per l'industrialismo si trasformò l'economia mondiale, i lavoratori, pur avendo conquistata una piena libertà giuridica, ed avendo enormemente migliorate le proprie condizioni economiche, si siano sempre più caratterizzati nella loro ostilità contro la classe borghese detentrice dei mezzi di produzione. La lotta di classe fenomeno specifico ed inerente allo sviluppo del capitalismo riempie infatti delle sue vicende e dei suoi motivi la storia politica ed economica dell'ultimo secolo, nè a tutt'oggi, in molti paesi ancora, sono venute meno le ragioni che la giustificano storicamente.

Come è noto, gli ideali politici e sociali propri della borghesia e che guidarono quest'ultima nella lotta contro il feudalismo e l'assolutismo, erano ideali di libertà e di benessere. I lavoratori e le classi inferiori si avvantaggiarono perciò stesso da un punto di vista morale delle conquiste politiche della borghesia. Senonchè mentre apparentemente si svolgeva un unitario processo di sviluppo e di progresso, tuttavia rinascevano nel seno stesso della società borghese liberale e progressista delle profonde disarmonie morali ed economiche, con in più l'aggravante che ormai, essendosi scossa nelle classi inferiori l'antica fede e rassegnazione, ed essendosi risvegliato in esse quell'istinto di giustizia e quella coscienza dei diritti che la loro nuova qualità di cittadini liberi ed eguali comportava; con in più l'aggravante, dicevamo, della consapevolezza delle proprie inferiorità da parte del proletariato e quindi della ingiustizia inerente al proprio stato. Lo Jacini, che fu uno dei più illustri studiosi della nostra vita agricola nell'800, faceva delle osservazioni del genere a proposito dello stato d'animo creatosi nella classe contadina italiana dopo l'unità: osservazioni che, pur riferendosi ad un determinato e particolare caso, possono essere da noi considerate come opportuno indizio della più generale situazione propria delle classi lavoratrici durante il secolo XIX. Lo Jacini afferma dunque che « quel po' di miglioramento verificatosi a vantaggio del popolo rurale sarebbe stato apprezzato ed

accettato con gioia da lui, se i suoi sentimenti fossero rimasti quali erano prima, se il suo stato psicologico non avesse subìto modificazioni ».

Non mancarono di certo le lotte di classe anche nelle società più antiche, ma una diversa impostazione, un più serrato sviluppo ed una incomparabilmente maggior importanza storico-politica, caratterizzano i contrasti delle classi nella società moderna, nata dalle rivoluzioni economiche e politiche dei secoli XVIII e XIX. L'ascesa capitalistica e la conquista del potere politico da parte della borghesia si accompagnarono ad una rapida trasformazione della vita delle classi lavoratrici in tutti i suoi aspetti. Agirono in questa direzione sopratutto i seguenti avvenimenti: lo sviluppo della nuova tecnica industriale che provocò la rapida decadenza dell'artigianato, l'aumento della popolazione con la disoccupazione nelle campagne, la formazione di grandi agglomerati urbani, la disoccupazione e lo sfruttamento di grandi masse lavoratrici indifese, la loro trasformazione intellettuale e morale. Tutte insomma le passività di una trasformazione sociale rapida e capillare, si manifestarono senza resistenza alcuna, tranne quella che sorgeva spontanea nel proletariato medesimo, e nella coscienza di gruppi intellettuali che ritenevano riparabili le ingiustizie sociali, purchè le basi della società fossero state razionalmente riformate.

Nel manifesto pubblicato nel 1848 da Marx ed Engels, i fondatori del socialismo scientifico, della ideologia cioè che maggiormente operò all'organizzazione del proletariato, il carattere fondamentale dell'epoca borghese è così individuato, mediante un giudizio che, pur essendo eccessivamente polemico, è tuttavia ragguardevolmente profondo ed esatto. Essi affermano che la borghesia « dovunque è giunta al dominio ha distrutto tutte quelle condizioni di vita, che eran feudali, patriarcali, idilliache. Essa ha distrutti senza pietà tutti quei legami molteplici, che nel regime feudale avvincevano gli uomini ai loro naturali superiori, e non ha lasciato fra uomo ed uomo altri vincoli che quelli del nudo interesse e dello spietato pagamento in contanti. Essa ha spento i santi timori dell'estasi religiosa, l'entusiasmo cavalleresco e la sentimentalità del piccolo borghese dalle limitate abitudini, immergendo il tutto nell'acqua gelida del calcolo egoistico. Ha risolta la dignità personale in un semplice valore di scambio; ed alle molte e varie libertà bene acquisite e consacrate in documenti essa ha sostituito la sola ed unica libertà del commercio, di dura e spietata concorrenza. Al posto, in una parola, dello sfruttamento velato di illusioni religiose e politiche, essa ha messo lo sfruttamento aperto, senza pudori, diretto e brutale ».

Ed infatti non v'era alcuna affinità tra lo spirito che animava l'industria moderna e quello che animava la piccola officina d'arte o di mestiere che l'aveva preceduta. Sopratutto nel periodo iniziale i rapporti tra capitale e lavoro furono dominati dalla più arida e rude logica utilitaria e questo fintanto che nella classe operaia medesima non si crearono quelle istituzioni e quegli orientamenti politici che valsero a restituirle ed a riconoscerle, per lo meno in parte, i diritti molteplici, sia economici che morali, che l'organizzazione capitalistica misconosceva. Alla formazione della nuova etica del lavoro quale oggi si è affermata ha contribuito con grande efficacia una

serie di correnti politiche del passato e dei presente secolo, delle quali tuttavia ci limiteremo a fare un breve accenno.

Occorre anzitutto precisare come nel liberalismo, orientamento politico predominante del secolo XIX, risiedano le cause stesse che permisero uno sviluppo così acuto della questione sociale. La teoria liberale per la quale lo Stato doveva intervenire il meno possibile nella vita della società lasciando che quest'ultima si sviluppasse secondo gli interessi degli individui, dispiegantesi nella massima libertà, teoria la quale si traduceva nel pratico disinteresse per le condizioni dei più deboli, permise appunto che il conflitto fra capitale e lavoro si aprisse e si acutizzasse senza trovare nell'azione legislativa alcun correttivo.

L'organizzazione non soltanto politica, ma sopratutto sindacale ed economica delle masse operaie, influì in senso benefico sulla condizione dei lavoratori che poterono per effetto della propria azione veder compresi e riconosciuti alcuni fondamentali diritti.

Mentre il primo socialismo, appunto perciò definito utopistico, si appellava alla pietà o alla ragione degli uomini onde lenire i problemi sociali, il socialismo di Marx chiamato scientifico, considerando la situazione del proletariato come necessaria conseguenza dell'organizzazione stessa dell'economia capitalistica, affermò che l'unico rimedio sufficiente a togliere la classe operaia dalla situazione in cui si trovava era la trasformazione dell'economia capitalistica in economia socialista nella quale alla proprietà privata dei mezzi di produzione, si sostituisce la proprietà collettiva di essi. La giustificazione teorica di questa ideologia risiede appunto nella teoria marxista esposta nel « Capitale », per la quale il processo di formazione del capitale coincide e si identifica con quello dello sfruttamento della svalutazione del lavoro. Il capitalista infatti ritrae il suo profitto, donde aumenta il capitale, dalla quota di lavoro non retribuito di cui si appropria. Esso può fare sicuro assegnamento su tale profitto in quanto la merce lavoro è sovrabbondante sul mercato per la trasformazione industriale che ha causato il fallimento dell'economia artigiana e rurale.

L'azione politica dei vari partiti socialisti europei fu fortemente affiancata da quella delle organizzazioni sindacali che, sorte sul principio del secolo XIX, raccolsero in maniera sempre più integrale le forze del lavoro e le guidarono nella resistenza economica alla pressione capitalistica. Soltanto in Russia l'azione politica del socialismo conseguì pienamente i suoi effetti: ma l'instaurazione di un'economia collettivistica non ha comportato di per sè un miglioramento nelle condizioni morali e materiali nella classe lavoratrice; l'errore del socialismo marxista è appunto quello di ancorare i progressi delle classi lavoratrici ad una particolare organizzazione tecnica della produzione economica. Non è tuttavia il caso in questa sede di intraprendere una particolare disanima critica del bolscevismo russo: sarà sufficiente soltanto rilevare come nelle repubbliche sovietiche il lavoro sia formalmente considerato come il valore definitivo ed imperante della società; un paragrafo della costituzione sovietica afferma appunto che « per distruggere le classi parassite della società è decretato il lavoro obbligatorio per tutti ». Ma nel bolscevismo la qualifica di lavoro è limitata alle sole applicazioni manuali ed esclude pertanto quelle intellettuali: errore proprio non soltanto

del comunismo, ma di quasi tutti gli orientamenti contemporanei, forse in conseguenza della preponderante importanza che i problemi del lavoro in senso stretto hanno acquistato.

Se soltanto in Russia i rapporti fra capitale e lavoro, e sarebbe meglio dire i rapporti tra la feudalità e le masse lavoratrici, giunsero a un tal punto di crisi da svilupparsi in una crisi rivoluzionaria, sociale ed economica, profondissima, tuttavia non mancarono negli altri paesi europei sviluppi politici e sociali della massima importanza. A prescindere da moti e sommosse, e da violente ribellioni come se ne ebbero numerose durante il secolo XIX e sopratutto nel dopo guerra, basterà considerare l'imponente legislazione sociale maturatasi nel diritto pubblico dei più progrediti stati europei sotto l'urgenza e la pressione delle questioni riguardanti il lavoro. Sopratutto fanno testimonianza dell'intensità con cui la questione sociale fu sentita le stesse mutate condizioni dello spirito pubblico nei riguardi di problemi che fino a due secoli or sono non avevano alcuna influenza sull'orientamento degli animi, e che non furono assolutamente avvertiti nel corso delle passate epoche.

2. - Strumento d'azione e di difesa delle classi lavoratrici furono le organizzazioni dei lavoratori che, di varia natura e con vari intenti, si svilupparono nel corso del secolo XIX. Fine precipua di tali organizzazioni era la resistenza economica ed il miglioramento delle condizioni del lavoro: l'arma più adoperata per conseguire tali obiettivi fu lo sciopero. Con l'organizzazione dei lavoratori in leghe ed unioni, veniva infatti ad essere diminuita la posizione di inferiorità economica e sociale caratteristica del prestatore d'opera nei riguardi dell'imprenditore.

È in Inghilterra, paese nel quale il capitalismo si sviluppò per primo, che sorsero i primi esempi di tali organizzazioni, dette « trade unions », le quali costituivano delle associazioni di salariati dirette appunto a mantenere e a migliorare le condizioni del loro impiego.

Esse sorgono soltanto allorchè si presentano perfettamente distinte la classe salariata e quella capitalista e non risalgono più addietro del secolo XVIII; esse si estendono con lo svolgersi del sistema delle fabbriche. Sino al 1824 il movimento trade-unionista fu oggetto di persecuzioni o repressioni politiche. Una legge del 1799 vietava, considerandoli delitto politico, le coalizioni e gli scioperi. Nel 1824 le leggi che impedivano le coalizioni furono abolite dal Parlamento Inglese: Francis Place, Mac Culloch e Hume furono i pionieri dell'unionismo. Il numero e la potenza delle « trade unions » aumentarono progressivamente. Il movimento ebbe dapprima carattere rivoluzionario e violento finchè nel 1825 per la prima volta venne votata una legge per la quale si riconobbero i contratti collettivi. A partire dalla metà del secolo XIX i mezzi violenti furono abbandonati. Principio essenziale della politica delle organizzazioni operaie era in Inghilterra, come altrove, quello di costringere tutta la massa lavoratrice ad organizzarsi, onde accrescere l'efficacia dell'azione delle organizzazioni. Il « boicottaggio » dei renitenti, i « picchetti » dinanzi alle industrie con cui non ci si era messi d'accordo, le liste nere, erano i mezzi più adottati, oltre allo sciopero naturalmente, da tale politica; i cui fini possono così riassumersi: in sede contrattuale pervenire alla stipulazione di

contratti collettivi che impegnando tutta una industria a rimunerare nella medesima maniera i suoi lavoranti, meglio mettevano in condizioni di difendere i diritti economici di questi ultimi. Inoltre si reclamava dallo stato una legislazione che reprimesse gli abusi e disciplinasse le condizioni e la durata del lavoro, sopratutto di quello delle donne e dei fanciulli.

Nel 1895 i membri delle « trade unions » erano in Inghilterra 1.407.836, nel 1900 1.905.116, con un incremento del 27 %. Tale sviluppo continuò progressivo negli anni successivi sino al punto da organizzare quasi totalmente la classe lavoratrice inglese. Queste organizzazioni disponevano di fondi cospicui costituiti dalle quotazioni dei loro iscritti; l'importanza di questi fondi era massima poichè consentiva di alimentare la resistenza operaia durante gli scioperi.

Il movimento unionista degli altri paesi europei è più recente. Ad esempio soltanto nel 1868 si fondarono in Germania delle unioni operaie delle quali la massima parte aveva un carattere di mutuo soccorso, mentre le altre avevano un carattere di resistenza. La legge le avversò fortemente e soltanto nel 1900 furono tolti gli ostacoli legislativi che ne impedivano lo sviluppo; nel 1913 gli iscritti alle « gewerkschaften » erano di già 2.548.763.

In Austria dal 1892 al 1905 il numero totale degli iscritti alle leghe operaie crebbe da 46.506 a 323.299.

In Italia, il movimento operaio principia con associazioni di mutuo soccorso che nulla hanno di veramente comune colle associazioni di resistenza, la prima delle quali fu costituita dagli operai tipografi di Torino nel 1848. A differenza degli altri paesi le nostre organizzazioni agricole furono più attive e numerose delle organizzazioni industriali: in Sicilia si ebbero i fasci e nell'Italia settentrionale si costituirono leghe di miglioramento cui partecipavano anche piccoli proprietari, piccoli fittavoli e mezzadri. Il maggior numero di leghe di lavoratori della terra nell'anteguerra era in Romagna, 1057 leghe con 163.873 soci, poi in Emilia, in Lombardia, in Sicilia, nelle Puglie, ecc. Il maggior numero di organizzazioni industriali era naturalmente in Piemonte e Lombardia.

Come abbiamo già avuto occasione di dire, gli operai ricorrono allo sciopero, quando riescono vani i tentativi di conciliazione. Tuttavia quest'arma è poco efficace quando il numero dei disoccupati consente all'imprenditore di sostituire gli operai scioperanti. Soltanto uno sciopero solidale fra tutti gli operai, alimentato dal precedente risparmio e organizzato e diretto razionalmente può consentirne la vittoria. Lo sciopero generale è il limite massimo a cui appunto può giungere la solidarietà operaia. Milioni di giornate lavorative vanno perdute per colpa degli scioperi. In Italia il massimo contingente di scioperi era fornito dai braccianti: lo sciopero agricolo è infatti quello di più pronta efficacia, inquantochè a differenza dell'imprenditore industriale che può attendere senza incorrere in danni definitivi, l'imprenditore agricolo è costretto dallo stesso andamento delle culture ad una grande regolarità di operazioni agricole: ad esempio non può essere rinviato un raccolto poichè altrimenti il prodotto verrebbe perso.

Grandi, come dicemmo, furono i progressi operati nel campo della legislazione del lavoro in Europa nel corso dell'ultimo secolo. Della legislazione del lavoro in Italia, come anche della poli-

tica del lavoro in generale adottata dal Fascismo, parleremo in particolare in seguito.

Ovunque furono stabiliti dei principi di arbitrato per dirimere le controversie del lavoro; furono emanate limitazioni circa il lavoro delle donne e dei fanciulli, furono istituite ispezioni sanitarie per accertare le condizioni ambientali del lavoro; furono create assicurazioni e provvidenze sociali varie. Varie furono le leggi adottate in Italia dopo l'unificazione e fino all'anteguerra, molte delle quali tuttavia rimasero inefficaci perchè non se ne potè assicurare l'esecuzione. La legge del 18 febbraio 1886 sul lavoro dei fanciulli, che ne vietava l'ammissione nelle fabbriche in età inferiore ai nove anni, e trattandosi di lavori sotterranei in età inferiore ai 10; essa prescriveva anche che fosse comprovata l'attitudine fisica al lavoro dei fanciulli, ne limitava la durata giornaliera ad otto ore, proibiva l'impiego dei minori di 15 anni in lavori pericolosi ed insalubri. Una legge successiva del 19 giugno 1902 estese anche al lavoro delle donne adulte alcune disposizioni tutrici. Ulteriori modificazioni furono apportate dalla legge 1907. La legge 22 marzo 1908 aboliva il lavoro notturno dei panettieri. Si ebbero leggi per la tutela giuridica degli emigranti. Fu istituito il collegio dei probiviri composto di industriali e di operai, per facilitare le conciliazioni su questioni lavorative: tuttavia il funzionamento di questi collegi fu molto scarso.

Si ebbero in seguito nell'anteguerra provvedimenti riguardanti i lavoratori adulti con limitazione di orari, fissazione di ferie e prescrizione di misure e prestazioni igieniche. Il trattato di Versailles segnalò e consigliò l'adozione della giornata di otto ore. Un ufficio internazionale del lavoro istituito a Ginevra presso la Società delle Nazioni fu incaricato di coordinare gli sforzi legislativi delle varie nazioni. La Conferenza Internazionale del Lavoro di Washington del 1919 elaborò una convenzione per la giornata di otto ore che fu adottata dalla quasi totalità degli Stati. L'Italia fascista può dirsi oggi alla testa delle altre nazioni anche in questo campo, dopo l'introduzione della settimana di 40 ore e del sabato fascista.

3. - Onde potere pienamente valutare il significato storico del Fascismo nei riguardi del lavoro, occorre avere ben chiari gli errori che le teorie politiche ad esso antagoniste hanno compiuto in proposito.

L'economia liberale considera il lavoro una merce il cui prezzo è calcolato in base al suo costo, donde la famosa legge di bronzo del salario, per la quale quest'ultimo non può elevarsi in regime capitalistico al di sopra del minimo indispensabile alla sussistenza dell'operaio. Tale errata concezione era però il riflesso ben preciso di una situazione di fatto per la quale il principio della libera concorrenza che accompagnò la trasformazione capitalistica dell'economia si risolve praticamente a tutto danno delle masse operaie. La legge proibiva loro ogni forma di associazione come vedemmo, d'altra parte la fame e la disoccupazione costringevano l'operaio ad accettare le condizioni del capitalista. Il suo lavoro non regolato nella durata (si ebbero orari perfino di 17 ore), si svolgeva in condizioni ed ambienti malsani; e questo accadeva anche per le donne e per i fanciulli. Nei vasti e fumosi agglomerati urbani l'operaio, che un giorno era venuto dalla campagna in cerca di impiego

alla propria forza di lavoro, si abbrutiva nella miseria e nel vizio, era colpito da malattie, perdeva l'antica fede e con essa ogni forma di vita morale. Lo Stato dal canto suo rinunciava ad intervenire in queste questioni.

Se tali condizioni furono quelle che permisero il grandioso sviluppo dell'industria meccanica nell'ottocento, tuttavia da esse prese al tempo stesso occasione la reazione delle masse e del socialismo. Tanto più che l'economia capitalistica pur essendo libera ed arbitra del proprio destino non mancò di svelare fin dall'inizio le sue intime contraddizioni che la precipitavano in continue crisi di sovraproduzione. Nessuna meraviglia dunque se queste masse lavoratrici ignorate dallo Stato si posero contro lo Stato e contro l'ordine sociale aderendo agli ideali internazionalistici e contrari alla proprietà, agli ideali del socialismo.

Mentre al socialismo umanitario ed utopistico dei primi decenni dell'800 spettò una funzione di preparazione sentimentale di una nuova atmosfera più propizia alla soluzione dei problemi sociali, toccò al socialismo scientifico o marxista l'impostare in modo politico e rivoluzionario il problema delle masse lavoratrici. Gli errori di tale impostazione sono anch'essi numerosi: è per colpa di questi errori appunto che il socialismo è fallito come movimento politico.

Assurda è la tesi del materialismo storico per la quale ogni valore umano e sociale, come la religione, il diritto, l'arte, ecc. non sono che sovrastrutture della vita economica. Ingiusta anche è l'affermazione che la funzione del capitalista imprenditore è una funzione puramente parassitaria: senza l'iniziativa e l'interesse personale è molto improbabile che la produzione e la ricchezza possano accrescersi. Le classi sociali, che il marxismo riduce a due, in ogni tempo, sono in realtà molte di più; poichè sempre diverse sono le condizioni di costume, di ambiente, di bisogni, di mentalità, di cultura tra le popolazioni. La riduzione delle classi a due, e la teoria conseguente del loro urto fatale, è schematica ed astratta. La borghesia inoltre contro la quale il marxismo vuole scagliare il proletariato, non è una classe chiusa, non è una casta, ma è una classe elastica, in continuo rinnovamento, aperta, poichè basantesi essa stessa sul lavoro e sulle capacità umane. Non è vero inoltre che le condizioni del proletariato dal tempo di Marx ad oggi siano andate sempre peggiorando, come era richiesto dalle sue profezie. La guerra infine chiamando i popoli tutti alla lotta per la difesa delle rispettive fortune nazionali, dimostrò una volta per sempre come fosse astratta ed antiumana la tesi internazionalistica del marxismo, per la quale la Patria è un concetto borghese, un inganno che la borghesia tende al proletariato onde persuaderlo per via sentimentale ad offrire la propria vita ed il proprio lavoro ai suoi interessi.

Nel dopo guerra, quando nel marasma morale economico e politico in cui l'Italia piombò, più vive si accesero le passioni delle masse deluse contro la borghesia, sorse il Fascismo. Il quale ebbe le sue basi sociali proprio nelle masse lavoratrici, pur essendo per eccellenza antimarxista. Si conciliarono così nel Fascismo gli interessi del lavoro con quelli della Nazione: una nuova sintesi della massima importanza storica era cioè avvenuta.

Fu infatti il Fascismo ad affrontare per la prima volta in maniera integrale i problemi del lavoro in Italia. Lo spirito

con cui tali problemi sono stati affrontati e risolti, è uno spirito nuovissimo che non rientra nei vecchi schemi teorici o pratici. Il punto di conciliazione tra gli interessi divergenti delle varie classi fu trovato dal Fascismo nel nuovo concetto dello Stato, come stato superiore alle classi, e dotato di una propria personalità e di un proprio fine spirituale.

Già nel 1922 al convegno sindacale fascista di Bologna venivano affermati i seguenti principi:

« 1° Il lavoro costituisce sovrano titolo che legittima la piena ed utile cittadinanza dell'uomo nel consesso sociale;

« 2° il lavoro è la risultante degli sforzi volti armonicamente a creare, a perfezionare, ad accrescere, quanto forma benessere materiale, morale, spirituale dell'uomo;

« 3° sono da considerarsi lavoratori tutti indistintamente coloro che comunque impiegano o dedicano l'attività ai fini su accennati e pertanto la organizzazione sindacale prima con le opportune suddistinzioni, e varietà di aggruppamenti, deve proporsi di accoglierli senza demagogici ostracismi;

« 4° la Nazione — intesa come sintesi superiore di tutti i valori materiali e spirituali della stirpe — è sopra gli individui, le categorie e le classi. Gli individui, le categorie e le classi sono istrumenti di cui la Nazione si serve per il raggiungimento della sua maggiore grandezza ».

A questi principi si ispira essenzialmente il concetto fascista del lavoro. Per il Fascismo il lavoro non può essere considerato come una merce, poichè esso è un valore umano. Le agitazioni socialistiche contro il capitale oltre che a tendere ad un miglioramento economico, reagivano proprio contro una condizione che faceva dei lavoratori dei puri strumenti della produzione. Mentre invece per il Fascismo il lavoro è un dovere nazionale. Ogni lavoro, purchè socialmente utile, va quindi tutelato e incoraggiato dallo Stato. Si noti perciò come il Fascismo non si riferisca soltanto al lavoro manuale, bensì al lavoro in generale in tutte le sue forme, sia intellettuali che materiali.

Come ogni cittadino ha il dovere del lavoro, così vi è anche un diritto al lavoro. Ma non basta proclamare astrattamente il diritto al lavoro dei cittadini, non basta farne un articolo della costituzione; quel che occorre è creare la concreta possibilità al lavoro nazionale di trovare un campo d'azione. E nonostante il Fascismo abbia interrotto quel flusso d'emigrazione per cui il lavoro italiano doveva umiliarsi in terra straniera, con tutto ciò il fenomeno tragico della disoccupazione non ha mai raggiunto in Italia una percentuale neanche minima di quella verificatasi in altri paesi, pur così ricchi, come ad esempio l'America. Lavori pubblici, bonifiche, piani autarchici, ed infine l'apertura di nuovi mercati, resasi possibile per le gloriose conquiste coloniali del Fascismo, sono stati i mezzi principali che hanno valso ad occupare l'esuberante lavoro italiano in questi decenni.

La Carta del Lavoro (trascritta letteralmente in tutte le sue dichiarazioni alla fine di questo paragrafo) è un documento fondamentale della rivoluzione fascista, il documento nel quale il Fascismo ha inteso definire in maniera solenne ed impegnativa la propria concezione del lavoro. In essa vengono considerati anzitutto quelli che sono i principi teorici del sindacalismo fascista e della concezione corporativa dello Stato. Lo Stato

fascista riassume nei suoi fini i fini specifici degli individui. Non è possibile per il Fascismo dissociare la potenza ed il benessere della nazione da quello degli individui, e sopratutto non deve essere possibile il contrario. Anche se molto spesso gli interessi degli individui sono antagonistici, appunto per questo motivo, lo Stato fascista si assume il compito ed il diritto di intervenire con il suo controllo e nell'interesse della collettività, nell'attività economica dei singoli. Viene pertanto bandita ogni forma di lotta di classe, mentre si richiede una continua collaborazione fra le forze produttive con reciprocità di diritti e di doveri. Lo Stato che esige dai lavoratori disciplina e collaborazione verso i ceti padronali, si arroga tuttavia il diritto di controllare la produzione, pur rispettando l'iniziativa individuale ove questa non venga a cozzare nei suoi obiettivi con il benessere generale della Nazione. La direzione dell'impresa economica spetta al datore di lavoro, come quello che è fornito di maggiore capacità ed interesse al buon andamento di essa.

Il contratto collettivo di lavoro è un potente strumento di collaborazione tra i vari fattori della produzione, poichè in esso le opposte esigenze del datore di lavoro e dei lavoratori si incontrano e si conciliano sotto la tutela dello Stato. I soggetti del contratto collettivo sono i sindacati legalmente riconosciuti, costituiti colla legge dell'aprile 1926. Oggetto del contratto collettivo di lavoro è la determinazione delle condizioni di tutti i possibili rapporti di lavoro fra le categorie interessate. Esso deve in particolare contenere norme precise sui rapporti disciplinari, sul periodo di prova, sulla misura e sul pagamento della retribuzione, sull'orario di lavoro, sul riposo settimanale, e, per le imprese a lavoro continuo, sul periodo annuo di riposo feriale retribuito, sulla cessazione dei rapporti di lavoro per licenziamento senza colpa del prestatore di opera o per morte di costui, sul trapasso di azienda, sul trattamento al lavoratore in caso di sua malattia, sul richiamo del lavoratore alle armi o in servizio della Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale. L'organizzazione professionale dei lavoratori, che come vedemmo si era maturata nel-l'800 sotto l'impulso e per i bisogni della lotta di classe, ha subìto con il Fascismo un profondo mutamento. La legge dell'aprile 1926, essenziale per l'ordinamento sindacale corporativo, stabilisce in proposito i seguenti 5 punti fondamentali: i sindacati dei datori di lavoro e dei lavoratori, riconosciuti giuridicamente vengono assoggettati alla tutela ed alla vigilanza statale; è prevista l'istituzione di organi di collegamento tra i sindacati dei datori di lavoro e quelli dei lavoratori, e questi organi furono poi le confederazioni; i sindacati hanno la facoltà di disciplinare giuridicamente i contratti collettivi di lavoro; viene istituita una magistratura del lavoro competente a risolvere i conflitti tra lavoratori e datori di lavoro; vengono vietati lo sciopero e la serrata.

Lo Stato esercita il proprio controllo sui sindacati in diverse maniere. Anzitutto i loro dirigenti vengono nominati con decreto reale o prefettizio. Le deliberazioni degli organi sindacali sono poi soggette al controllo del Ministero delle Corporazioni. Il riconoscimento giuridico può inoltre venire revocato. Questo controllo così complesso e minuto è in rapporto con la grande importanza del sindacato nella vita nazionale.

I sindacati hanno come precipua fun-

zione, come abbiamo già detto, la stipulazione del contratto collettivo, il quale va fatto per iscritto e dev'essere sottoscritto dai rappresentanti delle associazioni contraenti. Le infrazioni al contratto collettivo sono punite e le associazioni che hanno stipulato il contratto sono responsabili del suo adempimento.

Le controversie collettive ed individuali del lavoro vengono risolte da una apposita Magistratura del Lavoro creata dal Fascismo con la legge del 1926: la Magistratura del Lavoro, è infatti, secondo la Carta del Lavoro, « l'organo con cui lo Stato interviene a regolare le controversie del lavoro ». L'istituzione della Magistratura del Lavoro, insieme alle funzioni di conciliazione riconosciute agli organi corporativi, rappresenta un nuovo principio per la soluzione dei conflitti del lavoro. Allorchè quest'ultima era affidata allo sciopero ed alla serrata si verificavano dannose conseguenze, come la perdita di lavoro, la diminuzione di produzione, il disordine economico ecc. La Magistratura del Lavoro è costituita presso ognuna delle Corti d'Appello da un Presidente e due Giudici cui sono aggregati due esperti. Qualora il tentativo di conciliazione delle associazioni non abbia effetto, diventa competente unicamente la Magistratura del Lavoro.

Per quanto riguarda la tutela economica del lavoratore hanno una massima importanza gli assegni familiari di recente istituiti, che vengono ad integrare il salario proporzionalmente alla situazione familiare del lavoratore stesso: il salario non è dunque più una mercede conteggiata secondo un puro calcolo economico, ma è una rimunerazione risultante da un complesso di fattori in cui, oltre a tener conto del rendimento economico, si tiene conto delle esigenze sociali, sopratutto nei riguardi della sua condizione demografica.

La tutela fisica del lavoro è particolarmente curata dal regime. Vi sono numerose malattie caratteristiche dell'esercizio di alcuni lavori: sono state perciò emanate norme precise per tutelare l'integrità fisica dei lavoratori nelle fabbriche, nelle miniere, nelle zolfatare. Inoltre esiste un apposito « Ente per la Propaganda Nazionale degli Infortuni » il quale è incaricato di diffondere le norme più opportune per evitare incidenti e malattie professionali. Tra i vari compiti dell'Ente, si hanno i seguenti: studio di tutte le questioni di ordine tecnico ed organizzativo riflettenti la prevenzione degli infortuni; costruzione di apparecchi e strumenti che rendano possibile la prevenzione ed igiene sul lavoro; assistenza e consulenza alle aziende per compiere installazioni preventive. Le statistiche dimostrano come in conseguenza di tale azione le vittime annuali del lavoro siano in diminuizione, ma il progresso della tecnica industriale impone una vigilanza sempre più rigorosa onde proteggere la vita dell'operaio.

La durata massima del lavoro giornaliero in Italia è di otto ore. Tale limite è stato ulteriormente ridotto mediante l'adozione della settimana di 40 ore. Fra le ragioni determinanti di tale riduzione vi sono, oltre a quelle connesse alla necessità di risparmiare l'organismo e concedere il necessario riposo all'operaio, sopratutto quelle contingenti motivate dalla necessità di trovare impiego a tutti i lavoratori alternandoli in turni più brevi.

Imponente è il complesso di provvedimenti riguardanti la previdenza e l'assistenza dei lavoratori in generale, adottati dal Fascismo. Bisogna considerare l'assi-

stenza e la previdenza sociale come manifestazioni che, mentre apportano immediatamente o col tempo dei vantaggi materiali, agiscono contemporaneamente in modo benefico sullo spirito e sulla mente delle classi lavoratrici determinando rapporti di più intima collaborazione fra i lavoratori e lo Stato. Per previdenza bisogna intendere quell'insieme di misure che gli individui adottano allo scopo di fronteggiare in determinati casi un diminuito guadagno oppure una malattia. Il carattere fondamentale della previdenza sociale è la sua obbligatorietà. Lo Stato infatti obbliga i lavoratori a quel tenue risparmio mediante il quale essi potranno garantirsi contro le molteplici ed imprevidibili avversità dell'avvenire. Accanto alla previdenza e ad essa connessa sta l'assistenza sociale che è svolta dallo Stato per proteggere economicamente e fisicamente i lavoratori. Carattere precipuo dell'assistenza fascista è che essa non è un'elemosina ma un'opera di solidarietà umana e nazionale. Molta importanza ha anche la mutualità: le Casse Mutue Malattia per gli agricoltori e per i lavoratori dell'Industria forniscono ai lavoratori di determinate categorie che sono loro associati l'assistenza medica dietro versamento di un piccolo contributo periodico.

Un grande sviluppo hanno avuto le Assicurazioni Sociali, obbligatorie, sotto il Fascismo. Tra le principali forme di assicurazione vi è l'assicurazione contro gli infortuni sul lavoro: essa dà al lavoratore che si è infortunato per causa violenta ed in occasione di lavoro, il diritto ad un indennizzo ed obbliga l'imprenditore ad indennizzare l'operaio. Con la legge 13 maggio 1929 si è provveduto alla assicurazione obbligatoria delle malattie professionali. Abbiamo poi l'assicurazione contro la invalidità e la vecchiaia a cui sono soggetti tanto gli operai che gli impiegati i cui stipendi non superino le lire 800.

È merito precipuo del Fascismo avere introdotta l'assicurazione contro la tubercolosi: tale assicurazione che è obbligatoria per tutti coloro che prestino lavoro retribuito alle dipendenze di altri, ha per scopo principale la cura degli assicurati ed il loro ricovero in Ospedali gestiti dall'Istituto Assicuratore. L'assicurazione per la Maternità si propone di garantire ad ogni donna, prima e dopo del parto, i mezzi di sussistenza nel riposo e nelle necessarie cure. L'assicurazione obbligatoria contro la disoccupazione è un efficace metodo per diminuire il danno di questo stato che può rendersi inevitabile in certi momenti della vita economica nazionale.

L'Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale è incaricato di gestire tutte queste forme di assicurazione. Vi sono poi altre forme di assicurazione contro le malattie sulle quali è superfluo dilungarci.

Il collocamento del lavoro funzione delicatissima per la quale il lavoro viene distribuito ed alternato in maniera uniforme è affidato a speciali uffici di collocamento per il tramite dei quali soltanto il datore di lavoro può assumere il lavoratore. L'Opera Nazionale Dopolavoro istituita col R. Decreto 1 maggio 1925 si propone di sviluppare le capacità fisiche, intellettuali e morali dei lavoratori. Tra le varie forme dal regime adottate per conseguire tale scopo vanno ricordate le Colonie Marine e Montane per i figli dei lavoratori, l'istituzione del sabato teatrale, i treni popolari, le competizioni sportive, i concerti di fabbrica, ecc.

Tutte le provvidenze e gli organismi di tutela e di disciplina del lavoro vigenti in Italia sono state altresì estese alle terre dell'Impero.

Diamo ora il testo della Carta del Lavoro:

I

La Nazione italiana è un organismo avente fini, vita, mezzi di azione superiori, per potenza e durata, a quelli degli individui, divisi o raggruppati, che la compongono. È una unità morale, politica ed economica, che si realizza integralmente nello Stato Fascista.

II

Il lavoro, sotto le sue forme, organizzative ed esecutive, intellettuali, tecniche e manuali, è un dovere sociale. A questo titolo, e solo a questo titolo, è tutelato dallo Stato.

Il complesso della produzione è unitario dal punto di vista nazionale; i suoi obiettivi sono unitari e si riassumono nel benessere dei singoli e nello sviluppo della potenza nazionale.

III

L'organizzazione sindacale o professionale è libera. Ma solo il sindacato legalmente riconosciuto e sottoposto al controllo dello Stato ha il diritto di rappresentare legalmente tutte le categorie di datori di lavoro o di lavoratori per cui è costituito; di tutelarne, di fronte allo Stato e alle altre associazioni professionali, gli interessi; di stipulare contratti collettivi di lavoro obbligatori per tutti gli appartenenti alla categoria, di imporre loro contributi e di esercitare rispetto ad essi funzioni delegate di interesse pubblico.

IV

Nel contratto collettivo di lavoro trova la sua espressione concreta la solidarietà fra i vari fattori della produzione, mediante la conciliazione degli opposti interessi dei datori di lavoro e dei lavoratori e la loro subordinazione agli interessi superiori della produzione.

V

La Magistratura del Lavoro è l'organo con cui lo Stato interviene a regolare le controversie del lavoro, sia che vertano sull'osservanza dei patti e delle altre norme esistenti, sia che vertano sulla determinazione di nuove condizioni del lavoro.

VI

Le associazioni professionali legalmente riconosciute assicurano l'uguaglianza giuridica tra i datori di lavoro e i lavoratori, mantengono la disciplina della produzione e del lavoro e ne promuovono il perfezionamento.

Le Corporazioni costituiscono l'organizzazione unitaria delle forze della produzione e ne rappresentano integralmente gli interessi.

In virtù di questa integrale rappresentanza, essendo gli interessi della produzione interessi nazionali, le Corporazioni sono dalla legge riconosciute come organi di Stato.

Quali rappresentanti degli interessi unitari della produzione, le Corporazioni possono dettar norme obbligatorie sulla disciplina dei rapporti di lavoro ed anche sul coordinamento della produzione tutte le volte che ne abbiano avuti i necessari poteri dalle associazioni collegate.

VII

Lo Stato corporativo considera l'iniziativa privata nel campo della produzione come lo strumento più efficace e più utile dell'interesse della Nazione.

L'organizzazione privata della produzione essendo una funzione di interesse nazionale, l'organizzazione dell'impresa è responsabile dell'indirizzo della produzione di fronte allo Stato. Dalla collaborazione delle forze produttive deriva fra esse reciprocità di diritti e di doveri. Il prestatore d'opera, tecnico, impiegato od operaio, è un collaboratore attivo dell'impresa economica, la direzione della quale spetta al datore di lavoro che ne ha la responsabilità.

VIII

Le associazioni professionali di datori di lavoro hanno obbligo di promuovere in tutti i modi l'aumento e il perfezionamento della produzione e la riduzione dei costi. Le rappresentanze di coloro che esercitano una libera professione o una arte e le associazioni di pubblici dipendenti concorrono alla tutela degli interessi dell'arte, della scienza e delle lettere, al perfezionamento della produzione e al conseguimento dei fini morali dell'ordinamento corporativo.

IX

L'intervento dello Stato nella produzione economica ha luogo soltanto quando manchi o sia insufficiente l'iniziativa privata o quando siano in giuoco interessi politici dello Stato. Tale intervento può assumere la forma del controllo, dell'incoraggiamento o della gestione diretta.

X

Nelle controversie collettive del lavoro l'azione giudiziaria non può essere intentata se l'organo corporativo non ha prima esperito il tentativo di conciliazione.

Nelle controversie individuali concernenti l'interpretazione e l'applicazione dei contratti di lavoro, le associazioni professionali hanno facoltà di interporre i loro uffici per la conciliazione.

La competenza per tali controversie è devoluta alla Magistratura ordinaria con l'aggiunta di assessori designati dalle associazioni professionali interessate.

XI

Le associazioni professionali hanno l'obbligo di regolare mediante contratti collettivi i rapporti di lavoro fra le categorie di datori di lavoro e di lavoratori, che rappresentano.

Il contratto collettivo di lavoro si stipula fra associazioni di primo grado sotto la guida e il controllo delle organizzazioni centrali, salvo la facoltà di sostituzione da parte dell'associazione di grado superiore, nei casi previsti dalla legge e dagli statuti.

Ogni contratto collettivo di lavoro, sotto pena di nullità, deve contenere norme precise sui rapporti disciplinari, sul periodo di prova, sulla misura e sul pagamento della retribuzione, sull'orario di lavoro.

XII

L'azione del sindacato, l'opera conciliativa degli organi corporativi e la sentenza della Magistratura del Lavoro garantiscono la corrispondenza del salario alle esigenze normali di vita, alle possibilità della produzione e al rendimento del lavoro.

La determinazione del salario è sottratta a qualsiasi norma generale e affidata all'accordo delle parti nei contratti collettivi.

XIII

I dati rilevati dalle pubbliche amministrazioni, dall'Istituto Centrale di Statistica e dalle Associazioni professionali legalmente riconosciute circa le condizioni della produzione e del lavoro, la situazione del mercato monetario e le variazioni del tenore di vita dei prestatori d'opera, coordinati ed elaborati dal Ministero delle Corporazioni, daranno il criterio per contemperare gli interessi delle varie categorie e delle classi fra di loro e di esso coll'interesse superiore della produzione.

XIV

La retribuzione dev'essere corrisposta nella forma più consentanea alle esigenze del lavoratore e della impresa.

Quando la retribuzione sia stabilita a cottimo e la liquidazione dei cottimi sia fatta a periodi superiori alla quindicina, sono dovuti adeguati acconti quindicinali o settimanali.

Il lavoro notturno, non compreso in regolari turni periodici, viene retribuito con una percentuale in più, rispetto al lavoro diurno.

Quando il lavoro sia retribuito a cottimo, le tariffe di cottimo debbono essere determinate in modo che all'operaio laborioso, di normale capacità lavorativa, sia consentito di conseguire un guadagno minimo oltre la paga base.

XV

Il prestatore di lavoro ha diritto al riposo settimanale in coincidenza con le domeniche.

I contratti collettivi applicheranno il principio tenendo conto delle norme di legge esistenti, delle esigenze tecniche delle imprese e, nei limiti di tali esigenze, procureranno altresì che siano rispettate le festività civili e religiose secondo le tradizioni locali. L'orario di lavoro dovrà essere scrupolosamente e intensamente osservato dal prestatore di opera.

XVI

Dopo un anno di ininterrotto servizio il prestatore di opera, nelle imprese a lavoro continuo, ha diritto ad un periodo annuo di riposo feriale retribuito.

XVII

Nelle imprese a lavoro continuo, il lavoratore ha diritto, in caso di cessazione dei rapporti di lavoro per licenziamento senza sua colpa, ad una indennità proporzionata agli anni di servizio. Tale indennità è dovuta anche in caso di morte del lavoratore.

XVIII

Nelle imprese a lavoro continuo, il trapasso dell'azienda non risolve il contratto di lavoro ed il personale ad essa addetto conserva i suoi diritti nei confronti del nuovo titolare. Egualmente, la malattia del lavoratore, che non ecceda una determinata durata, non risolve il contratto di lavoro. Il richiamo alle armi o in servizio della M.V.S.N. non è causa di licenziamento.

XIX

Le infrazioni alla disciplina e gli atti che perturbino il normale andamento dell'azienda, commessi dai prenditori di lavoro, sono puniti, secondo la gravità della mancanza, con la multa, con la sospensione del lavoro e, per i casi più gravi, col licenziamento immediato senza indennità.

Saranno specificati i casi in cui l'imprenditore può infliggere la multa o la sospensione o il licenziamento immediato senza indennità.

XX

Il prestatore d'opera di nuova assunzione è soggetto ad un periodo di prova, durante il quale è reciproco il diritto alla risoluzione del contratto còl solo pagamento della retribuzione per il tempo in cui il lavoro è stato effettivamente prestato.

XXI

Il contratto collettivo di lavoro estende i suoi benefici e la sua disciplina anche ai lavoratori a domicilio. Speciali norme saranno dettate dallo Stato per assicurare la polizia e l'igiene del lavoro a domicilio.

XXII

Lo Stato accerta e controlla il fenomeno della occupazione e della disoccupazione dei lavoratori, indice complessivo delle condizioni della produzione e del lavoro.

XXIII

Gli Uffici di collocamento sono costituiti a base paritetica, sotto il controllo degli organi corporativi dello Stato. I datori di lavoro hanno l'obbligo di assumere i prestatori d'opera pel tramite di detti Uffici. Ad essi è data facoltà di scelta nell'ambito degli iscritti negli elenchi con preferenza a coloro che appartengono al Partito e ai Sindacati fascisti, secondo l'anzianità di iscrizione.

XXIV

Le associazioni professionali di lavoratori hanno l'obbligo di esercitare un'azione selettiva fra i lavoratori, diretta ad elevarne sempre di più la capacità tecnica e il valore morale.

XXV

Gli organi corporativi sorvegliano perchè siano osservate le leggi sulla prevenzione degli infortuni e sulla polizia del lavoro da parte dei singoli soggetti alle associazioni collegate.

XXVI

La previdenza è un'altra manifestazione del principio di collaborazione. Il datore di lavoro e il prestatore d'opera devono concorrere proporzionalmente agli oneri di essa. Lo Stato, mediante gli organi corporativi e le associazioni professionali, procurerà di coordinare e di unificare, quanto più è possibile, il sistema e gli istituti della previdenza.

XXVII

Lo Stato Fascista si propone:

1° - il perfezionamento dell'assicurazione infortuni;

2° - il miglioramento e l'estensione dell'assicurazione maternità;

3° - l'assicurazione delle malattie professionali e della tubercolosi come avviamento all'assicurazione generale contro tutte le malattie;

4° - il perfezionamento della assicurazione contro la disoccupazione involontaria;

5° - l'adozione di forme speciali assicurative dotalizie pei giovani lavoratori.

XXVIII

E' compito delle associazioni di lavoratori la tutela dei loro rappresentanti nelle pratiche amministrative e giudiziarie, relative all'assicurazione infortuni e alle assicurazioni sociali.

Nei contratti collettivi di lavoro sarà stabilita, quando sia tecnicamente possibile, la costituzione di Casse mutue per malattia col contributo dei datori di lavoro e dei prestatori d'opera, da amministrarsi da rappresentanti degli uni e degli altri, sotto la vigilanza degli organi corporativi.

XXIX

L'assistenza ai propri rappresentanti, soci e non soci, è un diritto e un dovere delle associazioni professionali. Queste debbono esercitare direttamente le loro funzioni di assistenza, nè possono delegarle ad altri Enti od istituti se non per obiettivi d'indole generale, eccedenti gli interessi delle singole categorie.

XXX

L'educazione e l'istruzione, specie l'istruzione professionale dei loro rappresentanti, soci e non soci, è uno dei principali doveri delle associazioni professionali. Esse devono affiancare l'azione delle Opere nazionali relative al Dopolavoro e alle altre iniziative di educazione.

Cap. IV

IL LAVORO NELLA CARTA DELLA SCUOLA.

Il Fascismo ha posto il lavoro al centro della vita nazionale: tale concezione oltre che nella Carta del lavoro si riflette altresì nella politica educativa del regime quale è stata impostata e rinnovata con la Carta della Scuola. Questo documento fondamentale per la riforma dell'educazione nazionale, non va confuso nella sua sostanza con le analoghe e frequenti riforme scolastiche avutesi in passato. Il Fascismo non ha tanto inteso rinnovare nella scuola i sistemi scolastici o l'organizzazione culturale degli studi in sè stessa; invece, con la Carta della Scuola, è stato spostato il piano medesimo su cui per consuetudine si era adagiata la vecchia pedagogia borghese. La scuola, venendo meno alla sua missione di collegamento spirituale e morale tra la gioventù e la vita nazionale nella sua storica concretezza, era divenuta una istituzione che conferiva al giovane una cultura quanto mai convenzionale e amorfa, deprezzata inoltre dal significato prettamente utilitario acquistato dal titolo di studio. In ogni caso quel che la scuola ha perseguito fino a ieri è stato lo sviluppo individuale delle capacità culturali: e tutto ciò secondo uno schema pedagogico generico e convenzionale.

Con la Carta della Scuola viene individuato nel lavoro l'elemento destinato a rinnovare la pratica pedagogica riportandola a quei compiti che la vita nazionale e il tempo rivoluzionario da noi vissuto richiedono. La Carta della Scuola dichiara infatti che tutta la scuola deve lavorare; dichiara inoltre che tale lavoro deve essere produttivo. Essa deve « valersi del lavoro per inserire la sua attività di cultura nella concreta attività produttiva del popolo, inteso nella sua più vasta ed alta concezione ».

Esamineremo più da vicino in seguito che cosa debba intendersi per lavoro produttivo e quale debba essere il vero significato e valore pedagogico dei nuovi principi affermati dalla Carta della Scuola. Ma è utile prima informarci della tradizione che questo nuovo indirizzo educativo possiede. Non da oggi soltanto infatti, la pedagogia ha acquistato coscienza del valore educativo del lavoro sopratutto ai fini della formazione del carattere e della coscienza civile. Pestalozzi, Rousseau, Froebel sono i nomi più illustri che troviamo all'inizio della nuova pedagogia: di quella pedagogia che a differenza della pedagogia scolastica o umanistica, si proponeva di educare nell'alunno non soltanto l'intelligenza e la cultura ma anche il carattere ed il fisico. L'unità della personalità umana non può

infatti negligere alcuno dei suoi aspetti fondamentali; un'educazione che mirasse soltanto a riempire di nozioni la memoria del fanciullo verrebbe meno manifestamente ai suoi fini, anzi sarebbe dannosa nella sua unilateralità.

Il rapporto fra scuola e lavoro, diremmo meglio fra educazione e lavoro, è stato tuttavia inteso in varia maniera dalle diverse correnti pedagogiche: ad esempio essendosi compreso il valore di spontaneità proprio del giuoco dei fanciulli, si è voluto vedere nel giuoco un elemento ausiliare della didattica, di primissimo ordine. La pedagogia di Froebel e quella più recente della Montessori seguono questo indirizzo, con il quale come vedremo nulla ha a che vedere il nuovo principio del lavoro affermato dalla Carta della Scuola.

Il Dewey, filosofo pragmatista, ebbe con le sue teorie una grande importanza per lo sviluppo della pedagogia contemporanea. Egli condanna la scuola libresca e vuole una scuola nella quale si impari lavorando. Scopo dell'educazione secondo lui è il conseguimento di una abilità e di una tecnica: questo fine deve assorbire ogni altro fine astrattamente culturale. Egli fondò pertanto delle scuole in cui tutti i mestieri erano rappresentati.

Il Kerschensteiner, riformatore delle scuole di Monaco, indicò nel lavoro un elemento formativo della coscienza civile del giovane: l'efficacia pedagogica del lavoro non è misurata tanto dai suoi risultati, quanto dal fatto che esso sviluppa nello scolaro che lavora il senso di responsabilità, di rispetto e di disciplina verso l'oggetto del suo lavoro: il lavoro è pertanto un motivo efficace di socialità.

Importante è anche il Ferrière, educatore svizzero che si dedicò allo sviluppo della scuola attiva, di quella scuola cioè che si fonda sulla collaborazione attiva tra scolaro e docente, e trova nei vivi interessi dello scolaro stesso la guida dell'insegnamento.

Tuttavia le riforme pedagogiche da noi considerate sono grandemente superate da quella operata con la Carta della Scuola. Per esse infatti, pur venendo superata l'antitesi scuola lavoro propria della cultura borghese, il lavoro tuttavia ha un significato pedagogico molto diverso da quello che il Fascismo gli attribuisce. Secondo la Carta non si tratta infatti di affiancare il lavoro come nuova materia alle altre materie scolastiche. Non si tratta cioè di ricadere nell'esperimento già fatto altre volte con insuccesso dalla scuola italiana. Il lavoro nella scuola non vuol significare che dagli alunni si richiede il conseguimento di una particolare abilità professionale: a questo scopo rispondono ottimamente le scuole professionali. Non si tratta neanche di assicurare all'alunno i benefici psicologici che il lavoro artigianale potrebbe causare. Questo va detto con molta chiarezza, poichè tale equivoco artigianale scolastico è quello che potrebbe essere più dannoso nell'applicazione della « Carta ». La quale non pretende che allievi e maestri dedichino il loro tempo all'inutile produzione di oggetti, come calamai o cornici ecc.: la « Carta esige molto di più che non il semplice conseguimento dell'abilità in un qualsiasi mestiere. Essa non ha indicato nel lavoro un espediente scolastico od una generica e retorica formula. Senza considerare quelle che possono essere le difficoltà organizzative inerenti alla nuova riforma, senza voler precisare quello che può essere il contenuto tecnico di essa, ciò che sopratutto occorre, è comprendere ed acquistare vera coscienza del problema e del com-

pito che la Carta ha posto alla scuola. E' un compito a cui la scuola era venuta meno nella società contemporanea. La scuola non può essere infatti assente nel suo spirito e nella sua problematica fra quelli che sono i grandi problemi sociali e politici del mondo contemporaneo: problemi che hanno nel lavoro il loro centro. Se noi vogliamo che il giovane entri nella vita preparato, dobbiamo fare in modo che esso giunga ad essa da una scuola che sia altresì vita. La scuola non deve cioè isolare artificiosamente, in una formazione che diviene perciò deficiente, il giovane dalla nazione e dal tempo. E' per questo motivo che la Carta indica nel lavoro produttivo il coefficiente riformatore della vita scolastica. Questa deve acquistare coscienza di che cosa sia il lavoro produttivo. Qualsiasi sarà l'applicazione pratica di lavoro che il maestro potrà fare, occorre che essa gli consenta di far penetrare l'allievo, mediante un vissuta esperienza, nei problemi della vita sociale contemporanea: questo è il modo migliore per arricchire l'insegnamento della storia, della filosofia e dell'economia politica, trasformando l'apprendere intellettualistico sterile e vuoto, in concreta esperienza di vita. Non sarà dunque allora il lavoro artigianale, con la sua polemica individualistica ed antitecnica quello che consentirà al maestro di educare l'alunno. Se anche l'abilità artigiana sussiste come momento formativo, è al lavoro tecnico, che occorre guardare. Bisogna che il giovane acquisti coscienza del valore umano della tecnica, del lavoro organizzato e collettivo: postulati questi che il clima falsamente umanistico della scuola borghese non è mai riuscita ad accettare.

Il Volpicelli, illustra con molta chiarezza tali concetti, e quali siano le condizioni che sole possono rendere il lavoro « produttivo » quando dice che il lavoro di cui si tratta, « non può essere un mero lavoro della mano, magari a servizio dell'orientamento, ma deve assumere un significato spirituale. Il punto d'arrivo non è nell'abilità che esso crea o nelle attitudini che rivela, ma nel quanto e nel come dalla mano il lavoro passa nella coscienza del giovane. Il lavoro non può diventare una materia di insegnamento, circoscritta all'approfondimento di una abilità, un fatto in sè nella Scuola, ma deve servire, ed in modo assai diverso da quanto si è detto parlando di alcuni precedenti sull'introduzione del lavoro nella scuola, a dare concretezza ad ogni insegnamento, intendendo per concretezza una spiritualità nuova, una coscienza della vita o riflessione sulla vita, quale la rivoluzione ci impone. In codesto spirito sarà la cultura nel mondo nuovo ».

*

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Concetto: W. SOMBART: *Die generbliche Arbeiterfrage,* Lipsia, 1904; ID.: *Il capitalismo moderno,* Firenze, 1924; BRISSION ETIENNE: *La grêve générale,* Parigi, 1905; A. TILGHER: *Homo faber,* Roma, 1929; H. DE MAN: *La gioia del lavoro,* trad. it., Bari, 1931; *Il fattore umano del lavoro,* (scritti di vari), Milano, 1940; W. PROSPERETTI: *Lavoro, aspetto etico e politico,* in « Dizionario di Politica », vol. II, Roma, 1940.

Storia del concetto di lavoro: P. PEVALI: *La logica del lavoro nell'antichità, Revisione del materialismo storico,* Cremona, 1933; G. GLOTZ: *Le travail dans la Grèce ancienne,* Parigi, 1920; P. LANIS: *Le travail dans le mond romain,* Parigi, 1912; E. CICCOTTI: *Il tramonto della schiavitù nel mondo antico,* Torino, 1899; P. BOISSONADE: *Le travail dans l'Europe chrétienne au moyen âge,* Parigi, 1921; A. BRUCCULERI: *Il lavoro, le dottrine del Cattolicesimo,* Roma, 1938; G. RONARD e G. WENTERSSE: *Le travail dans l'Europe moderne,* Parigi, 1920; A. LODOLINI: *La storia sociale del lavoro,* Roma, 1940; *Nuova collana di economisti,* a cura di G. BOTTAI e C. ARENA, voll. 1-12 (specialmente vol. XI *Il lavoro* e vol. XII *Politica ed economia*), Torino, 1932-36.

La divisione del lavoro: F. W. TAYLOR: *Apiece rate system E. A. note on Belting,* Conferenza A.S.M.E., 1895; ID.: *Shop Management,* New York-Londra, 1911; ID.: *Principles of scientific management,* New York-Londra, 1915; H. CHATELIER: *La filosofia del sistema Taylor,* Roma, 1929; H. DUBREUIL: *Standard,* trad. it., Bari, 1931; E. FILENE: *L'era della macchina,* Roma, 1932.

Teorie del salario: G. RICCA SALERNO: *Del salario e delle sue leggi,* Padova, 1878; ID.: *La teoria del salario nella storia delle dottrine e dei fatti economici,* Palermo, 1900.

La questione sociale: F. MAGRI: *La crisi industriale e il controllo operaio,* Milano, 1922; R. SMITH HARRY: *La formula C-L (Capitale-Lavoro) applicata in Italia,* trad. di C. Urbani, Milano, 1919; C. SUPINO: *Le basi economiche del movimento operaio,* Roma, 1925; S. B. WEBB: *The History of Trade Unionism,* Londra, 1926; F. MARCONCINI: *L'economia dei lavoro,* Milano, 1926; R. WISSEL: *Der soziale Gedanke in alten Handwerk,* Berlino, 1930; A. ZISCKKA: *Trionfo del lavoro,* trad. it., Roma, 1942; E. MARCHETTI: *I rapporti tra capitale e lavoro nella ricostruzione della vita economica nazionale,* Milano, 1920.

Fascimo: B. MUSSOLINI: *L'agricoltura e i rurali, Discorsi e scritti,* con introduzione di A. Serpieri, Roma, 1931; F. M. PACCES: *Nostro tempo della rivoluzione industriale,* Torino, 1939.

La tutela del lavoro: C. ARENA: *Corso di lezioni di economia del lavoro,* vol. 3, Padova, 1933-1934; G. BALELLA: *Lezioni di legislazione del lavoro,* Roma, 1927; U. BORSI: *Elementi di legislazione sociale del lavoro,* Bologna, 1936; G. BORTOLOTTO: *Protezione degli operai (Legislazione del lavoro),* Milano, 1936; G. DE MICHELIS: *L'Italia nella organizzazione internazionale del lavoro della S. d. N.,* Roma, 1930; O. FANTINI: *La tutela del lavoro nell'ordinamento giuridico italiano e nella legislazione internazionale,* Firenze, 1934; F. MARCONCINI: *L'economia del lavoro,* Milano, 1926; L. RIVA SANSEVERINO: *Corso di diritto del lavoro,* Padova, 1937; *Dieci anni di organizzazione internazionale del lavoro,* a cura della Corrispondenza italiana dell'ufficio internazionale del lavoro, Roma, 1931.

La carta del lavoro: G. BOTTAI: *La carta del lavoro,* Roma, 1927; E. RANELLETTI: *La carta del lavoro,* Milano, 1928; G. NAPOLITANO: *Corso di economia politica svolto sui principi della Carta del lavoro,* Roma, 1928; A. ASQUINI: *La Carta del lavoro,* nella serie « Le conferenze sul corporativismo », n. 8, Roma, 1929; *La Carta del lavoro e il pensiero politico moderno,* (scritti di vari), Roma, 1937.

Il lavoro nella carta della scuola: *Il lavoro produttivo nella Carta della scuola,* (scritti di vari), Messina, 1940.

VI. - FASCISMO

Fascismo

I

Fascismo deriva da *fascio*: fascio di forze, di uomini, di volontà, d'idee. In Roma il Fascio di verghe colla scure legata frammezzo era il simbolo della potestà esecutiva dei consoli della repubblica, ed era portato dai *lictores*, che accompagnavano sempre i consoli.

Nella storia italiana troviamo per la prima volta la parola « Fascio » come denominazione di associazione politica, nell'ultimo decennio del secolo XIX, in Sicilia. I Fasci siciliani erano associazioni rivoluzionarie di ispirazione vagamente socialista, che si ripromettevano di organizzare la rivolta dei contadini siciliani contro i proprietari terrieri. Stroncati tragicamente dal Governo, furono sciolti senza che potessero raggiungere il loro scopo.

Il Fascismo, tuttavia, non ha in comune che il nome, con il Fascio romano e con le organizzazioni rivoluzionarie siciliane. Il Fascismo nasce direttamente da quel grande evento rivoluzionario mondiale che fu la guerra 1914-1918. Cinquant'anni di storia italiana, dall'Unità alla Grande Guerra mondiale, confluiscono nel Fascismo e vi si risolvono: il Fascismo è il continuatore ed il prosecutore dell'epoca postrisorgimentale, ma ne è anche il superatore. Questo è tanto più vero quanto più noi misuriamo la portata rivoluzionaria della Guerra mondiale. In essa si frantumarono e si esaurirono le correnti tradizionali della politica italiana, dall'estremo conservatorismo monarchico di destra all'estremo socialismo di sinistra. Di fronte alle incertezze ed ai dubbi che aveva indotto nel popolo italiano il fatto non improvviso, ma unico ed enorme dello scoppio della conflagrazione, fallirono tutte le formule escogitate dai politici parlamentari che erano stati formati in quarant'anni di pace europea. Il neutralismo giolittiano si incontrava col neutralismo socialista: ma queste due forze, pochi anni prima ancora così potenti, non seppero aver la Nazione dalla loro parte. La forza degli eventi internazionali, giovani minoranze che si appellavano ai credi più disparati, ma il cui tono rivoluzionario era pressochè uniforme, la fiamma delle aspirazioni irredentiste non mai spente prevalsero sulle remore parlamentari, e portarono alla luce una volontà popolare non ancora tutta chiarita nei suoi moventi e nelle sue aspirazioni, ma, nel caso contingente, risoluta ad affrontare i rischi della guerra ed a sopportarne gli inevitabili sacrifici.

Questo è il fatto rivoluzionario iniziale e fondamentale; la guerra e il dopoguerra non fecero che allargare la crisi dell'istituto parlamentare, estendendola a tutto il sistema costituzionale del Paese, che si preparò così all'azione storica di rinnovamento iniziatasi con la Marcia su Roma.

Scoppiata la guerra nel luglio-agosto 1914, la scissione in seno al Partito Socialista italiano che era già latente da

anni per motivi di ordine tattico, si manifestò in tutta la sua crudezza per le interne divergenze che il fatto « guerra » aveva sollevato. Benito Mussolini, fino ad allora direttore dell'*Avanti!* e fra i capi del socialismo rivoluzionario, con altri dell'ala estrema rivoluzionaria, venne espulso dal Partito Socialista (22 ottobre 1914). Libero di ogni riserva mentale che l'appartenenza al Partito Socialista avrebbe potuto comandargli ancora di fronte al problema dell'interventismo, Mussolini si gettò con ogni forza contro la neutralità. Il 15 novembre 1914 usciva in Milano il primo numero del « Popolo d'Italia » che lanciava alla gioventù d'Italia l'articolo « Audacia » in cui, con accenti fino allora nuovi nella storia della politica italiana, così Mussolini parlava: « È a voi, giovani d'Italia; giovani delle officine e degli Atenei; giovani d'anni e giovani di spirito; giovani che appartenete alla generazione cui il destino ha commesso di « fare » la storia; è a voi che io lancio il mio grido augurale, sicuro che avrà nelle vostre file una vasta risonanza di echi e di simpatie... ». L'appello di Mussolini fu raccolto, proprio dai giovani, che, studenti in massima parte ed operai, si strinsero attorno alla bandiera dell'interventismo da lui agitata, provenendo dalle scuole e dalle ideologie più disparate. Mussolini fu il capo di cui avevano bisogno, il capo naturale di una gioventù assetata di rinnovamento, di giustizia e di una più alta gloria per l'Italia.

Il primo accenno a ciò che doveva essere il Fascismo si legge in uno dei primi numeri del « Popolo d'Italia » (23 novembre 1914): « Noi socialisti e sovversivi intervenzionisti dobbiamo rompere gli indugi: costituire dei *Fasci d'Azione* che debbono raccogliere coloro che sono favorevoli all'intervento contro l'Austria-Ungheria e la Germania per motivi d'ordine nazionale ed internazionale: spingere le classi dominanti ad assumersi la responsabilità, a cui non possono sfuggire, o precipitare il loro disfacimento politico e morale... ». Era il dilemma: *O Guerra o Rivoluzione*, in cui si risolverà la propaganda scritta ed orale dei *Fasci d'Azione*. I quali tennero la loro prima riunione a Milano, il 28 febbraio 1915, colla partecipazione di uomini di diversa formazione intellettuale e politica: da Corradini, fondatore del Nazionalismo, a Filippo Corridoni, l'apostolo del sindacalismo rivoluzionario, oltre una rappresentanza dei più giovani, che costituivano il nerbo dell'interventismo, fra cui c'era Italo Balbo, che sarà Quadrumviro della Rivoluzione.

Gli ultimi mesi del '14 e i primi del '15 furono quelli in cui, di fronte al problema della guerra, la tradizionale politica dei partiti si dissolse. Non vi furono che due partiti, in quel momento, interventista e neutralista, in cui liberamente confluivano gli iscritti di tutti i partiti, eccettuati i socialisti ufficiali, obbligati a sottoscrivere la neutralità. E infatti, la tendenza all'intervento era ugualmente forte nel partito nazionalista, nel partito socialista riformista, nel partito repubblicano e in quello sindacalista.

Diversi e contrastanti i motivi che inducevano questi uomini all'interventismo; ma lo scopo era unico.

Contribuì non poco all'intervento dell'Italia anche la parola e l'azione di Gabriele D'Annunzio. Nel suo discorso di Quarto (5 maggio 1915) egli sintetizzò poeticamente quelli che erano stati, per mesi e mesi, i motivi che avevano ispirato il movimento dei Fasci di Azione Rivoluzionaria. Il discorso di D'Annun-

zio venne a dare il crisma ufficiale a tutta l'azione dei Fasci: infatti il Sovrano pareva già deciso sulla linea di condotta da tenere, il paese anelava ormai alla guerra nella sua gran maggioranza. Il dovere degli interventisti mutò: essi avevano predicato l'intervento e intervennero. Molti di essi pagarono col loro supremo sacrificio la loro generosità.

Mussolini partì per la guerra come tutti gli altri. La guerra, colla sua dura legge di sofferenze e di prove sempre più gravi, sommerse in breve tempo l'eco delle lotte tra interventisti e neutralisti, coinvolgendo, nel suo crogiuolo, tutti quanti. Fu la prima vera prova mondiale della storia del popolo italiano. Man mano che gli eventi trascorrevano, tra alterne vicende, anche parecchi neutralisti si convinsero della necessità storica dell'intervento. Soli irriducibili furono sempre i socialisti ufficiali, fermi nelle loro tesi neutraliste. Durante la ritirata di Caporetto, i socialisti rafforzarono la loro propaganda nelle officine, nelle piazze e finanche nelle trincee. Si ebbero deplorevoli episodi in alcune città dell'Italia Settentrionale, a Torino in ispecie, dove però i moti furono energicamente repressi. Questa attività dei socialisti, però, aveva suscitato lo sdegno e l'ira di tutto il popolo italiano che combatteva e lavorava, nonostante la momentanea avversa fortuna, fiducioso nella facoltà di ripresa del nostro Esercito e nella vittoria finale. Interprete di questo sdegno si fece in quei giorni, con parole di fuoco, Benito Mussolini, che ritornato a Milano dopo due anni di trincea, dove era stato ferito, continuava la guerra, con veemenza, coi suoi articoli sul « Popolo d'Italia ». Fu appunto in questa occasione che la lotta tra interventismo e neutralismo si riaprì, per breve tempo, e fu tale da far presagire quale tono avrebbe assunto la lotta fra Mussolini ed i suoi avversari nel dopo-guerra.

Intanto le previsioni dei disfattisti e del nemico furono clamorosamente smentite. I soldati italiani risposero alla fiducia ed all'ansia di tutto il popolo italiano ed a costo di immani sacrifici tennero duro sulla linea di difesa costituita lungo il Piave. Questa era la premessa della vittoria che nell'autunno del 1918 si profilò all'orizzonte, dopo quarantuno mesi di una guerra che era stata la grande prova che avrebbe dovuto assegnare alla Patria il suo giusto posto fra le Potenze vincitrici. Ma alla prova dei fatti, il diritto dell'Italia alla parità con le Potenze vincitrici si rivelò niente più che un'illusione. In parte per caparbia volontà di prepotenza delle Potenze vincitrici, in parte per incapacità degli uomini politici che, al Consesso della Pace, dovevano rappresentare l'Italia, e che altri non erano se non gli uomini della vecchia classe dirigente parlamentare, i quali per soprappiù avevano dovuto esaurirsi sotto il cumulo delle enormi responsabilità di una guerra cui la vita anteriore non li aveva preparati, in parte per il caos morale in cui si trovava l'Europa dall'immediato dopoguerra; l'Italia veniva man mano defraudata dei frutti di una vittoria conseguita a così caro prezzo di sangue. L'inadempienza degli obblighi assunti dagli alleati col patto di Londra, secondata anzichè avversata dai vari governi (detti *rinunciatari*) avvicendatisi in quegli anni; fatti internazionali di gravissima importanza; il mito bolscevico di facile presa sulle masse stanche, deluse, corrotte, avevano facilitato enormemente l'azione di proselitismo dei socialisti, intenzionati a tentare nuovamente quella manovra

sovversiva che durante « Caporetto » era fallita.

Sarebbe stata la rivincita dei neutralisti, sarebbe stato l'insulto più grave a chi aveva combattuto ed a chi era morto, e in mancanza di una Caporetto militare, per l'Italia, si sarebbe avuta una Caporetto morale, con quali incalcolabili conseguenze si può facilmente intuire. Fu a questo punto che scesero nella lotta politica le vecchie forze che avevano voluto la guerra e quelle più giovani, sviluppatesi dal seno della guerra stessa: volontarismo, arditismo, combattentismo. Come nel 1914, queste forze erano il risultato di un'Italia ormai superata, provenivano cioè dai mondi ideologici più opposti: anarchici e sindacalisti, repubblicani, socialisti ufficiali delusi, socialisti riformisti, nazionalisti e quelle forze della piccola borghesia italiana che tanto avevano dato alla guerra; ma tutti trovarono il loro punto d'incontro nell'esigenza di difendere ed affermare i risultati storici della Vittoria, e si fusero nel nome del Capo che aveva già mosso l'interventismo nel 1914-15 e che era sempre stato nella trincea come sulla breccia dell'attività giornalistica l'assertore dei nuovi valori che alla Patria sarebbero venuti dalla guerra. Ed ecco che i Fasci d'Azione Rivoluzionaria del 1914-15 risorsero, sotto il nome di *Fasci di Combattimento*. Ne consacrò l'inizio d'attività la sparuta adunata tenuta, promotore Mussolini, il 23 marzo 1919 in piazza S. Sepolcro a Milano. Vi parteciparono un centinaio di persone, all'incirca, convenute da ogni parte d'Italia. Il giorno prima era stato fondato il primo Fascio italiano, quello di Milano. Dopo quella riunione, di cui allora pochi seppero e pochi parlarono, seguirono rapidamente altri Fasci: Genova, Torino, Verona, Bergamo, Treviso, Pavia, Cremona, Napoli, Trieste. Programmi particolareggiati, all'infuori di un programma contingente di azione per i Fasci di Combattimento, enunciato nell'adunata di S. Sepolcro, Mussolini non ne fece, nè intendeva farne. Diceva di accettare e di promuovere tutto quello che giovasse alla Nazione, e di respingere tutto il resto. Nessuna pregiudiziale, nè monarchica, nè repubblicana, nè cattolica, nè anticattolica, nè socialista, nè antisocialista. Il Fascismo non aveva nè voleva avere statuti o regolamenti, ma solo una tessera personale. Si trattava, in sostanza, di un « *movimento* », non di un « *partito* ». Movimento rivoluzionario, antidogmatico, pragmatista, movimento della giovinezza e della fede. Mussolini vuol avere le mani libere, non vuole avere blocchi aprioristici di pregiudiziali. Quello che lo interessa è di organizzare tutte le forze di buona volontà della Nazione in un *Fascio*, pronto a risolvere, con ogni mezzo, i problemi più gravi che urgono nella Nazione dopo la guerra. Un'esigenza fondamentale affiora dal programma d'azione di quei giorni: l'esigenza della libertà per i produttori dal peso dello Stato paternalista, di cui si era fatta l'esperienza nella guerra; libertà delle masse operaie da ogni influenza deviatrice di partiti politici; libertà da ogni dittatura « di tiara o scettro, di sciabola o capitale, di tessera o miti ».

Inoltre l'affermazione fondamentale è che il Fascismo sarà sempre un movimento di minoranze, cioè come un fermento continuo e potente che deve penetrare e operare nella massa e sollecitarla, animarla, darle coscienza di sè.

Dal mese di marzo in poi comincia l'azione dei Fasci, contro l'ondata imperversante del socialismo dispregiatore

della guerra, di chi l'aveva fatta, dei feriti, dei mutilati ed anche dei morti. Sono, inizialmente, casi isolati, scontri fra scioperanti che cantano l'Internazionale ed ufficiali e studenti tornati dalla guerra, che sono stati insultati. Cominciava in tal modo quel moto rivoluzionario che i socialisti colla loro propaganda demolitrice fra le masse, col loro atteggiamento provocatorio, avevano suscitato. Al preponderante numero dei socialisti si contrapponevano minoranze audaci, volontari arditi cui la guerra aveva dato un'esperienza di lotta classicamente individualista.

Contemporaneamente alla lotta interna, continuava pure la lotta per la Dalmazia e per Fiume. Nel maggio 1919 D'Annunziò pronunciò in Campidoglio un discorso per Fiume, lanciando agli italiani il grido *Memento audere semper.* Al discorso di maggio seguì, nel settembre, l'impresa di Fiume, che egli capeggiò, per protesta contro il Governo italiano e contro gli alleati. Cominciò allora, colla marcia che prese nome da Ronchi, villaggio da cui D'Annunzio era partito, il periodo della passione fiumana, che si può riassumere nel grido dei fiumani: « O Fiume o morte! ». Come nel 1915, così anche allora Mussolini e D'Annunzio svolsero azione concorde nei confronti di Fiume. Sul « Popolo d'Italia » Mussolini martellava quotidianamente l'opinione pubblica in pro di Fiume e di quei valorosi che la difendevano.

Frattanto le avversità e la lotta non facevano che accrescere il numero dei Fasci. Si imponeva ad uno spirito antiprogrammatico come quello di Mussolini, la necessità di formulare un programma d'azione, anche in vista delle elezioni politiche, previste per il novembre 1919. Il 28 agosto il Comitato Centrale dei Fasci, residente a Milano, pubblica un programma per i Fasci.

Risente questo programma delle contingenze; ed anche della eterogeneità delle idee e delle volontà che in quei tempi confluivano nei Fasci. Tale programma non era fatto, in quella atmosfera caotica e arroventata, per ottenere molti consensi; tanto è vero che nelle elezioni del novembre 1919 Mussolini ed i suoi seguaci milanesi ottennero poche migliaia di voti. Era la sconfitta elettorale; ma Mussolini non si abbattè, riprese la lotta in quello che era il suo campo preferito: l'azione libera, l'azione fra le masse, proprio nel momento in cui queste erano quasi completa preda del Partito Socialista. La fine del 1919 e quasi tutto il 1920 costituirono il momento di maggiore forza del socialismo italiano ufficiale che, rifiutando ancora di partecipare al governo, aveva rafforzato l'azione della sua ala estrema, cioè dei comunisti. È il momento, questo, della massima violenza socialista. Si può indicare come fenomeno caratteristico di questo momento, l'occupazione delle fabbriche da parte degli operai nell'Italia settentrionale, estremo punto d'arrivo della pratica scioperistica, divenuta ormai generale. A ciò si aggiungano violenze personali condotte senza scrupolo e senza più nemmeno l'ombra della legalità: i governi che si succedevano al potere, da quello di Nitti a quello di Giolitti, credendo di calmare le agitazioni con sempre maggiori concessioni demagogiche, contribuivano non poco ad aggravare la situazione. Anche sul piano internazionale le cose non erano amministrate meglio. Nitti fu debolissimo con gli ex-alleati; Tittoni, suo ministro, ripiegò di fronte ai Greci e quasi abbandonò Rodi; Giolitti abbandonò, nel-

l'estate del 1920, non solo l'Albania, ma anche Valona. Da questo momento Mussolini pose quotidianamente dalle colonne del « Popolo d'Italia », *l'aut aut* al Governo: o questo si oppone alla messa in azione dei piani bolscevichi del partito socialista, oppure i cittadini ed i fascisti si sostituiranno al Governo.

Questi mesi che vanno dalla fine del 1919 alla fine del 1922 costituiscono il periodo insurrezionistico, eroico, del Fascismo. Nelle Puglie, in Toscana, nel Basso Po e altrove si ebbero reazioni individuali e collettive. Nell'autunno del 1920 già il Fascio di Ferrara, centro di una zona fortemente dominata dal socialismo, cominciava ad irraggiare nelle campagne attorno. Nel novembre e nel dicembre avvennero fatti decisivi a Bologna ed a Ferrara. Si lottò contro le leghe, organizzazioni rosse politiche ed economiche, Camere del lavoro, cooperative e dopo qualche tempo il tricolore cominciò a sventolare sulle sedi di alcune leghe socialiste.

Cominciarono allora a nascere i primi sindacati fascisti, abilmente organizzati nell'Emilia e nella Romagna da uomini come Italo Balbo e Dino Grandi. Dalla Romagna e dall'Emilia il Fascismo penetrò efficacemente in Toscana, anche qui aiutato nel suo sorgere dallo sdegno che nella popolazione suscitarono empi eccidi di fascisti da parte di socialisti, come, ad esempio, quello di Empoli.

Nacquero in pochi mesi centinaia di Fasci, anche all'estero. Ogni Fascio rappresentava una o più squadre di combattimento. Venne così a configurarsi nell'organizzazione dei Fasci una rudimentale organizzazione militare alimentata e sorretta dall'esperienza ancor viva della guerra e vivificata dall'apporto di una gioventù entusiasta e, secondo il motto delle fiamme dei vari Fasci, « menefreghista ». Di fronte all'azione di questi Fasci, il potere del socialismo va declinando rapidamente. Al principio del 1921, al Congresso di Livorno del partito socialista, l'ala sinistra del partito, i comunisti, si staccano e costituiscono un partito a sè. Il socialismo e il comunismo sono falliti. E allora Mussolini può proclamare che il Fascismo si propone di governare la Nazione per darle grandezza e prosperità e predice che fra alcuni mesi tutta l'Italia sarà fascista. Infatti, alle elezioni parlamentari del maggio 1921 il Fascismo andò in Parlamento. Quivi Mussolini fece il suo primo discorso parlamentare che egli stesso definì « reazionario, perchè antiparlamentare, antidemocratico, antisocialista ». Da questo punto comincia l'azione veramente ricostruttiva del Fascismo. Mussolini, persuaso che si dovesse dare disciplina, unità, ordine, spirito veramente nazionale al movimento fascista, combattendo in esso il particolarismo locale, e l'amore della violenza per la violenza, inizia trattative per una pacificazione con la Confederazione generale del Lavoro e con la Direzione del Partito Socialista. Il momento sembrava favorevole. Mussolini cominciò a metà giugno le trattative che continuarono lentamente, alternandosi la fiducia e lo scetticismo, perchè anche nel seno del movimento parecchi fascisti non volevano questa pacificazione. Venne poi l'eccidio di Sarzana del 21 luglio a rendere ancora più tempestosa l'atmosfera. A Sarzana la forza pubblica aveva fatto fuoco sopra una colonna fascista che marciava sulla città per liberare dei compagni arrestati. Questo atto della forza pubblica incoraggiò poi l'azione dei contadini ostili e degli « arditi del popolo » diretta

alla caccia spietata dei fascisti. Il 5 luglio, intanto, era salito al potere Ivanoe Bonomi, che già aveva fatto da mediatore e moderatore fra le due parti. Egli cercò di accelerare la conclusione dell'accordo fra i due gruppi antagonisti. Quest'accordo infatti venne, ma non senza infrazioni sia da una parte che dall'altra, specialmente nell'Emilia e nella Romagna. Nel Fascismo, uomini la cui azione era condizionata da fatti locali abbastanza gravi, si opposero a questo accordo. Fu questo un momento abbastanza grave nella vita del movimento fascista, ma che si risolse, grazie all'azione ed al prestigio di Mussolini. Gli avversari parlarono in quel momento addirittura di crisi del Fascismo; ma se crisi ci fu, fu brevissima. Mussolini dichiarò che non avrebbe mai potuto guidare un movimento i cui appartenenti non gli fossero ubbidienti e disciplinati. Diede quindi le dimissioni dalla Commissione Esecutiva dei Fasci. Ma questo atto di Mussolini fu quello che risolse la crisi. Le dimissioni non furono accettate, la crisi fu superata anche perchè nuove violenze di comunisti non controbilanciate dall'azione di repressione del Governo, fecero apparire necessaria anche a Mussolini la prosecuzione della lotta civile e la non osservanza e la denunzia del patto di pacificazione (settembre 1921).

Il 7 novembre 1921 si riunì a Roma il Congresso dei Fasci. Risultò che i Fasci erano 2200 e gli iscritti ai Fasci 310.000, distribuiti ora organicamente in tutte le Regioni d'Italia. Il movimento cominciato oscuramente in piazza S. Sepolcro da pochi iniziatori, era divenuto un movimento di massa, perchè anche i sindacati fascisti, ora, riunivano imponenti forze popolari nei loro ranghi. In quel Congresso furono discussi i rapporti tra fascismo e dannunzianesimo, tra fascismo e nazionalismo che non sempre, data la forza dei temperamenti in azione, erano stati del tutto lisci. Ma la questione più importante in discussione fu quella del mutamento del Fascismo da « movimento » a « partito ». Tutti i problemi in discussione vennero risolti, grazie all'abilità tattica di Mussolini. Fu mandato un saluto augurale a D'Annunzio, come pure un saluto fu inviato ai nazionalisti. Inoltre, proprio in questo Congresso e dall'insieme del discorso pronunciato da Mussolini, scaturì la decisione di trasformare il fascismo da « movimento » in « partito ».

Poche settimane dopo il Congresso di Roma, il « Popolo d'Italia » pubblicava il programma del Partito Fascista (27 dicembre 1921). Questa trasformazione del fascismo da « movimento » in « partito » risultò più che mai opportuna, perchè costituendo regolarmente il Partito si opponeva un valido strumento organizzato alla manovra collaborazionistica allora in corso fra il cosiddetto socialismo di destra di nuovo imperante e il Governo, i cui uomini rappresentativi cambiavano rapidamente, ma la cui debolezza progrediva altrettanto rapidamente. In questo momento si presentava il pericolo di ascesa al potere di elementi socialisti o filosocialisti. Bisognava impedirlo. Ecco allora il Fascismo darsi apertamente una organizzazione militare. Il 22 novembre 1921, in seguito ad accordi tra Italo Balbo e il generale Gandolfo a Oneglia, si creò un Comando generale per la costituzione, l'ordinamento e la direzione delle squadre. Contemporaneamente alla militarizzazione delle squadre del Partito, si ha un fenomeno di rapido orientamento politico verso il Fascismo di

altre notevoli forze sindacali. Specialmente nell'Emilia e nella Romagna l'orientamento dei Sindacati verso le idee del Fascismo fu imponente.

Però anche in materia sindacale, i pareri in seno al Fascismo erano diversi. Alcuni entusiasti additavano nella conciliazione del principio nazionale e del principio sindacale la grande forza dell'epoca. Altri invece consideravano l'organizzazione delle masse lavoratrici nel Fascismo piuttosto come una necessità ineluttabile di fronte alla quale non c'era scelta. Molti poi dubitavano che si dovesse organizzare queste masse sotto l'insegna di un partito politico, sia pure partito fascista. Ma Mussolini troncò questa discussione facendo prevalere, come era naturale, la tesi della politicità fascista dei sindacati. Le masse dovevano essere ora o socialiste o fasciste, e così i sindacati furono fascisti. Nelle idee che animano i sindacati di allora sono in embrione tutti i concetti che ispireranno poi la « Carta del lavoro ». Nell'aprile 1922 nacque il *Lavoro d'Italia*, organo settimanale della Federazione, che fu diretto da Rossoni. Da allora il *Popolo d'Italia* e il *Lavoro d'Italia* condussero un'azione parallela. Sempre poi nell'orbita del Partito, fu organizzata la gioventù. Si costituirono così le avanguardie giovanili fasciste e i gruppi balilla aggregati alle avanguardie e sotto il controllo dei Fasci. Si intraprese, quindi, una vasta opera di educazione dell'adolescenza e dell'infanzia, ottenendo con ciò anche un mezzo efficacissimo per penetrare nella famiglia. Nel 1922 il Partito Fascista è la maggiore forza organizzata del Paese.

Dopo il Congresso del 1921, Mussolini aveva detto ai fascisti queste parole: « Voi dovete guarire di me ». Però si deve riconoscere che per una gioventù come quella fascista, era inevitabile che queste parole fossero state dette invano. Questa gioventù aveva bisogno di un Capo e, avendolo trovato, l'obbediva entusiasticamente, magari talvolta con esuberanze e intemperanze, ma sempre, però, con uno spirito di dedizione che si spinse sovente fino al sacrificio. La lotta imperversava più che mai all'inizio del 1922 e richiedeva non solo dedizione, ma anche molti sacrifici spesso cruenti. Si ricorderanno i nomi di Giovanni Berta a Firenze e di Federico Florio a Prato fra le molte centinaia di giovani che allora caddero. Il Paese, cominciando a rientrare in uno stato più normale, in cui poco a poco l'effervescenza del dopoguerra andava svanendo insieme alle infatuazioni per la Russia e il suo bolscevismo, si volgeva con sempre maggiore simpatia all'azione fascista. Ci sarà un ritorno di violenza scioperistica prima della Marcia su Roma, ma il Fascismo è ormai così forte che questa violenza fallirà intieramente il suo scopo. Intanto dall'inizio del 1922 in poi si comincia a parlare di dittatura, di colpo di Stato e di inserimento del Fascismo in tutta la vita nazionale attraverso la conquista del Potere. Un Ordine del giorno di Balbo del 3 aprile, per esempio, impegnava i fascisti ad accentrare nel Parlamento e nei consessi amministrativi a cui partecipassero, la loro attività di Partito sino a saturarne gradualmente tutta la Nazione. Durante la primavera si ebbe una serie di grandi adunate fasciste. Il 26 marzo a Milano, per il terzo anniversario dei Fasci; il 21 aprile la prima celebrazione del Natale di Roma e della Festa del Lavoro, in sostituzione del 1° maggio, con adunate, cortei, ecc. Rinasce in quei momenti il mito di Roma, che tanta importanza

ideale doveva poi assumere nei successivi sviluppi dell'azione fascista. A metà maggio si ha la grande adunata di Ferrara, capeggiata da Italo Balbo. Vi affluiscono circa 50.000 lavoratori fascisti delle organizzazioni sindacali dell'Emilia. Questi lavoratori cercano lavoro e non sussidi di scioperi; vogliono inoltre che le opere pubbliche già deliberate vengano sollecitamente eseguite e protestano inoltre contro la lentezza del Governo, affermando che « chi ha fatto la guerra ha diritto alla vita ».

A Bologna, nuova sede del Partito, ha luogo una grande dimostrazione di forza delle squadre emiliano-venete composte di circa 10.000 uomini. Questa dimostrazione dà la misura della perfezione organizzativa dei Fasci di Combattimento. Intanto le adunate proseguono a Firenze, a Padova, a Legnano, a Sestri Ponente; si ha anche l'adunata nazionale delle Corporazioni sindacali, che sono passate dalle organizzazioni rosse a quelle fasciste al grido di « Viva l'Italia, viva il Fascismo ». Negli ultimi 10 giorni di luglio c'è un tentativo di reazione comunista con uno sciopero ferroviario che comincia a Novara. I fascisti minacciano di occupare Milano con 30.000 uomini se lo sciopero non finisce. Qualche giorno dopo altro tentativo di riscossa socialista a Ravenna, abbastanza importante. Italo Balbo allora, partito da Ferrara con una colonna di fascisti accorsi dall'Emilia, compie una azione punitiva su Ravenna e annienta le forze socialiste quivi ammassate. Il 31 luglio si dichiara da parte socialista un nuovo sciopero, mentre Filippo Turati, capo del socialismo di destra, veniva il giorno avanti consultato dal Re per risolvere la crisi ministeriale nata dalle dimissioni del primo ministro Facta. Contemporaneamente si viene profilando un tentativo di collaborazione. Ma, ancora una volta, il Partito fascista pone un ultimatum agli scioperanti e al Governo: o lo sciopero finirà entro 48 ore o il Partito si sostituirà ai poteri pubblici per farlo cessare. Passate le 48 ore e perdurando ancora lo sciopero, le squadre fasciste occupano le stazioni, conducono e scortano i treni, proteggendo i ferrovieri non scioperanti. Lo sciopero è finito. Ma il 3 agosto le squadre fasciste cacciano i socialisti dal Comune di Milano; dànno poi l'assalto al giornale *Avanti!* e lo distruggono. Così il tricolore sventola di nuovo sul Municipio di Milano. Dal balcone del Palazzo, D'Annunzio parla alla folla adunata, e con questo atto le ultime ombre che potevano essere fra Fascismo e Fiumanesimo sono dissipate. Il 5 agosto la medesima azione di Milano viene ripetuta in Genova, dove viene occupato il porto che era la roccaforte dei socialisti, e viene pure occupato il palazzo di San Giorgio. Il giornale socialista locale viene devastato. Questi fatti rappresentano la definitiva sconfitta del socialismo e un grande aumento del proselitismo fascista. Come il 13 agosto afferma Michele Bianchi, il Partito Fascista è ormai alla fase ricostruttiva. Italo Balbo, capo delle squadre, chiede intanto che si formi presso la direzione del Partito un organo tecnico e strategico per indirizzare unitariamente e rendere sempre più efficiente l'inquadramento militare fascista.

Il 20 settembre a Udine si adunano tutti i Fasci della Venezia Giulia e Mussolini vi pronuncia un discorso. In questo discorso egli afferma chiaramente che il Fascismo deve avere il coraggio di essere monarchico perchè la Monarchia è la continuità della Patria. Il di-

scorso di Udine ha larga risonanza, specialmente nelle vicine regioni redente e nel Mezzogiorno. Il 24 settembre Mussolini pronuncia un altro discorso a Cremona, riaffermando che la Marcia, che avrà termine soltanto a Roma, comincia dalla riscossa del Piave. Il 29 settembre, durante la riunione tenuta fra Mussolini, Bianchi, Balbo, Ciano, Teruzzi, De Vecchi, Bastianini ed altri, nella sede della Federazione delle Cooperative Fasciste a Roma, appare decisa la Marcia su Roma. Ormai era chiaro quale via il Fascismo avrebbe battuto. Nel discorso allo « Sciesa » di Milano il 4 ottobre Mussolini distolse l'attenzione dei fascisti dalle troppe azioni di dettaglio e la concentrò su quella « delle ore decisive ». Disse pure che urgeva sempre più dare un Governo all'Italia.

Frattanto non mancarono tentativi di trattative da parte del Governo nei confronti del Fascismo. I fascisti esigevano una larga partecipazione al Governo, chiedevano i Ministeri più importanti ed inoltre il Commissariato dell'Aviazione. Il Governo offrì invece posti da sottosegretario, acconsentendo a nominare ministri senza portafoglio. Dato anche questo atteggiamento del Governo, il Partito continuava alacremente a consolidare la sua macchina di guerra. Il 18 ottobre a Milano si venne alla nomina di un Quadrumvirato che assunse i pieni poteri all'inizio dell'azione rivoluzionaria. I quadrumviri furono Bianchi, Balbo, De Vecchi e De Bono. Una data provvisoria per l'azione era stata stabilita per il 21 ottobre, ma essendosi dimostrate ancora alcune lacune nell'organizzazione militare, essa fu rimandata di qualche giorno. Nel frattempo il 24 ottobre si ebbe a Napoli una grande adunata delle forze del Fascismo meridionale, mentre il Quadrumvirato fissava il piano di mobilitazione. Il discorso di Mussolini a Napoli, pronunciato al teatro San Carlo, costituì la diana di guerra: « Noi siamo al punto in cui la freccia si parte dall'arco o la corda troppo tesa dell'arco si spezza ». Il Fascismo, disse Mussolini, non poteva entrare nel Governo « dalla porta di servizio » perchè esso voleva immettere nello stato liberale tutta la forza delle nuove generazioni uscite dalla guerra e dalla vittoria. In questa occasione Mussolini riaffermò l'assoluta dedizione del Fascismo alla Monarchia e dichiarò, in termini perentori, che l'avvento del Fascismo al potere era indifferibile, imminente. Il 26 ottobre il Quadrumvirato emanò l'ordine di immediata mobilitazione in tutta Italia. I poteri politici, militari e amministrativi vennero assunti dal Quadrumvirato e fu lanciato un proclama redatto da Mussolini e firmato dai Quadrumviri. In questo proclama si ammoniva l'esercito a rimanere estraneo alla lotta, perchè la lotta era ingaggiata contro una classe politica che da quattro anni non aveva saputo dare un Governo alla Nazione. Così il 28 ottobre ebbe inizio l'azione rivoluzionaria con la Marcia su Roma. Si erano stabiliti dei luoghi di adunata in piccole località a 30 o 40 km. dalla capitale: S. Marinella, Monterotondo, Tivoli. Le squadre che dovevano giungere a Roma provenivano per la maggior parte dell'Italia settentrionale e centrale, perchè le squadre dell'Italia meridionale avevano avuto l'incarico di vigilare quelle provincie per impedire il dislocamento di truppe verso Roma. La sede del Comando generale fu a Perugia. Intanto a Roma la sera del 26 era nata un'altra crisi ministeriale. Il 27 il Re, che era assente, tornò a Roma e accettò le di-

missioni del Gabinetto Facta, il quale però, rimasto in funzione per la tutela dell'ordine pubblico, propose immediatamente al Re la firma del decreto dello stato di assedio. Il Re non accettò, e questo fatto fu decisivo perchè consacrò il trionfo dell'azione fascista. Il 29 ottobre Mussolini fu incaricato di comporre il nuovo Governo, che fu costituito, nelle sue figure principali, dal Generale Diaz, Duca della Vittoria, dall'Ammiraglio Paolo Thaon di Revel, Duca del Mare. Il 31 ottobre le squadre giunte a Roma ebbero ordine di smobilitare, non senza prima essere passate in rivista da Mussolini e aver sfilato, inquadrate, sotto l'Altare della Patria e sotto il Quirinale, davanti al quale inneggiarono al Re, che assistè per cinque ore al passaggio di quell'imponente forza di giovani.

II

Il felice compimento della Marcia su Roma fu atto squisitamente rivoluzionario, soprattutto perchè segnò l'inizio della vera rivoluzione, di quella rivoluzione che i fascisti sognarono durante le lotte e nel periodo più propriamente insurrezionalistico.

La fisionomia del primo Ministero Mussolini era alquanto varia. Vi si trovavano elementi del nuovo liberalismo, del nazionalismo, del Partito popolare ed anche un radicale. Cionondimeno il primo Ministero Mussolini non fu un Ministero di coalizione, come lo si chiamò al principio, perchè in esso giganteggiò fin dall'inizio la figura di Mussolini. Si sentì subito però la necessità di creare un organo di collegamento tra Partito e Governo, e questo fu il Gran Consiglio del Fascismo, istituito il 13 gennaio 1923. Uno dei problemi più immediati che al Duce si presentasse come Capo del Partito e come Capo del Governo, era quello dell'immissione nella legalità costituzionale di tutte le forze fasciste che avevano fatta la rivoluzione. Venne quindi a risolvere questo problema la creazione, il 1° febbraio 1923, della Milizia Volontaria Sicurezza Nazionale, nella quale venivano immesse le squadre d'azione. Questi due atti, la creazione del Gran Consiglio del Fascismo e l'istituzione della M.V.S.N. ebbero una importanza di cui solo più tardi ci si rese conto: essi seppellirono il liberalismo politico. Come disse Mussolini stesso il 4 novembre 1933: « quando con la Milizia, presidio armato del Partito, quando con la costituzione del Gran Consiglio, organo supremo del Regime, si diè di colpo la teoria e la pratica del liberalismo, si imboccò definitivamente la strada della Rivoluzione ». Si trattava proprio di innestare la rivoluzione nel tronco della vecchia legalità e di rimettere nell'alveo della legalità la vasta fiumana che aveva rovesciato gli argini: ma d'allora in poi il Parlamento non avrebbe più potuto in nessun modo disporre della vita e delle sorti del Governo. Il Governo sarebbe stato da ora in poi responsabile dei suoi atti non di fronte al ramo elettivo del Parlamento, ma di fronte al Re, unico vero interprete della volontà del popolo. Questi due atti iniziali del Duce furono quelli che per qualche anno garantirono alla Nazione la normalità della vita civile, dando sicurezza al Paese e perciò ai cittadini. Le forze del passato, però, non erano ancora disarmate. Appunto per questo Mussolini fece della sua permanenza al potere nei primi anni un problema di forza, come egli stesso affermò più tardi: « I ministeri passano, ma un regime nato da

una Rivoluzione stronca tutti i tentativi di controrivoluzione, realizza tutte le sue conquiste ». Ci fu quindi per qualche anno in Italia un Governo forte in uno Stato che era tuttora debole e disarmato: un Governo nuovo e uno Stato vecchio: il Governo, quale lo avevano espresso le giovani energie della vita italiana, temprato dalla guerra e dalla vittoria; lo Stato, quale lo aveva creato e ridotto un sessantennio di incontrastato dominio della ideologia liberale.

Di qui, i contrasti anche violenti che ci furono in Italia fino al 3 gennaio 1925. L'opposizione era ancora viva e si serviva di ogni manovra nel tentativo di capovolgere la realtà che stava creandosi. Si trattava di una situazione transitoria, ma inevitabile. Avendo accettato la via della rivoluzione graduale, non restava che seguirla fino in fondo. Era stato necessario creare dapprima un Governo forte per ristabilire le condizioni elementari della vita civile, affrontando la soluzione dei problemi pratici che non comportassero indugi — il che fu fatto dal regime durante l'esercizio dei pieni poteri. La tendenza a perpetuare certi stati d'animo sovreccitati, certi bollori e impazienze della vigilia, imposero l'adozione di alcuni limiti. Così si restaurò in tutto il suo prestigio, l'autorità dei prefetti e si chiarificò nettamente la distinzione dei due ordini gerarchici del Partito e dello Stato.

Non si trattava più di formulare dei programmi d'azione statale o di partito, si doveva decisamente attuarli. Mussolini nel suo primo discorso alla Camera disse: « Ci hanno chiesto dei programmi... Ma non sono i programi che mancano in Italia, sibbene gli uomini e la volontà di applicare i programmi ».

Si passò quindi alle realizzazioni. Nel campo della finanza il Ministro De Stefani nel termine di tre o quattro anni riuscì a pareggiare il bilancio che negli anni 1921-22 registrava un disavanzo di 15 milioni. Nel campo scolastico Giovanni Gentile, ministro della pubblica istruzione, si accinse all'opera di rinnovamento della scuola che si concretò nel '23 in quella riforma di ampio respiro che porta il suo nome. Si tracciarono le linee di una politica economica intesa a sfruttare e valorizzare tutte le risorse del territorio metropolitano e coloniale: bonifiche, imboschimenti, irrigazione, istruzione tecnica degli agricoltori, agevolazioni al capitale investito in imprese produttive, ecc.

Con la politica economica s'intreccia la politica coloniale, avendo appunto le colonie la funzione di contribuire a potenziare l'economia nazionale. Essa fu affidata a Luigi Federzoni, Ministro delle Colonie, che trovò ottimi collaboratori in Volpi di Misurata, allora Governatore della Libia, e in Luigi di Savoia, duca degli Abruzzi, capo della Società agricola italo-somala. Si intese la necessità della creazione di una azienda coloniale e a questo fine si mirò con discorsi, propaganda giornalistica, riviste coloniali, con l'istituzione della « Giornata coloniale » e con l'organizzazione di gite collettive ecc. E con la politica coloniale s'intesseva, in parte, la politica estera, alla cui direzione fu preposto in principio lo stesso Mussolini. Intesa la politica estera come l'attività statale per eccellenza, l'ordine interno da Mussolini voluto si rivelava strumento di una positiva e potente affermazione dell'Italia nel campo internazionale. Fu così che s'affacciò immediatamente la necessità di precisare per allora la posizione italiana nei confronti degli altri paesi europei. Si normalizza-

rono i rapporti con i paesi vinti, si riconobbe il valore della nuova Turchia, si stipularono patti, si ritenne opportuna una politica di riavvicinamento con la Russia, si tracciarono le linee di una nuova posizione dell'Italia nei confronti dell'Europa danubiano-balcanica ecc. In un secondo momento, s'intese la necessità di creare lo Stato forte per mezzo degli organi forniti di quella stessa costituzione che si voleva gradualmente, ma radicalmente, trasformare.

Il primo tempo comincia con la concessione dei pieni poteri al Duce da parte del Parlamento nel novembre del 1922, e avrebbe dovuto finire allo spirare del termine di quei pieni poteri, cioè al 31 dicembre 1923. Ma non fu così, perchè gli avversarî non intesero dar atto a Mussolini dell'enorme attivo che egli si era acquistato in un anno di Governo. Doveva ancora venire la burrasca più forte, nell'anno 1924. Il Duce, intanto, non chiese il rinnovo dei pieni poteri, ma, sul principio del gennaio 1924, sciolse improvvisamente la Camera e convocò i Collegi Elettorali per la nuova elezione. Le elezioni avvennero il 6 aprile 1924 con un sistema elettorale che, dal nome del suo principale relatore alla Camera durante la presentazione della legge relativa, fu chiamato sistema Acerbo. La giornata del 6 aprile segnò la vittoria del Fascismo su una multiforme coalizione di avversarî irriducibili, che avevano già svelato le proprie posizioni al Parlamento durante la discussione della legge elettorale stessa, avvenuta nel luglio del 1923 e che fu asprissima. Le elezioni però confermarono a Mussolini ed ai fascisti che con il responso delle urne del 6 aprile 1924, la rivoluzione delle Camicie Nere, era ormai definitivamente entrata nel secondo momento del suo sviluppo, cioè della graduale, sistematica realizzazione del proprio programma rivoluzionario.

Di fronte al gran consenso popolare che aveva avuto nelle elezioni, Mussolini credette bene di assumere un atteggiamento conciliativo verso i propri avversarî parlamentari. Ed è questo atteggiamento che egli spiegò di fronte alla nuovissima Camera nel suo discorso del 7 giugno 1924 diretto a dimostrare la vanità di qualsiasi opposizione, la quale non movesse al riconoscimento della irrevocabilità dei fatti compiuti e a trarre da questa constatazione gli elementi per una pacifica convivenza fra maggioranza fascista e minoranza oppositrice. Egli si guardò bene dal contrastare all'opposizione il diritto e la possibilità di esistere e di parlare, come tale, nella Camera fascista, e portò lo spirito di convivenza con gli avversarî al punto di suggerire egli stesso come l'opposizione avrebbe potuto utilmente farsi in una Camera la cui maggioranza era assolutamente fascista. E concludeva: « Ebbene, noi che ci sentiamo di rappresentare il popolo italiano, dichiariamo che abbiamo il diritto e il dovere... di disperdere le ceneri dei vostri e anche dei nostri rancori per nutrire con la linfa potente, nel corso degli anni e dei secoli, il corpo augusto e intangibile della Patria... ».

E parve realmente che egli fosse quel giorno riuscito se non a disarmare radicalmente gli avversarî, a placarne l'ardore del contrasto, e a creare, nell'aula arroventata di Montecitorio, una atmosfera respirabile di reciproca sopportazione: parve cioè che la politica mussoliniana si avviasse in un ambiente di generale temperanza verso gli ulteriori sviluppi di un processo gradualmente rivoluzionario.

Ma l'11 giugno avvenne un fatto che conturbò profondamente di nuovo la vita politica italiana. Fu assassinato, in quel giorno, in circostanze misteriose, il deputato socialista Matteotti, con un delitto che sollevò ovunque un grido di indignazione. Nacque da questo fatto l'impostazione della questione morale che sulle gazzette dell'opposizione, come nella Camera, imperversò tragicamente per circa 6 mesi in Italia. L'atmosfera andò rapidamente arroventandosi, finchè, nel mese di luglio, la minoranza più che mai furibonda inscenò la secessione parlamentare che si disse dell'Aventino, e, abusando di una libertà di parola e di stampa, ogni giorno più pericolosa e lesiva degli interessi nazionali, per chiedere per proprio conto di iniziare il processo alla Marcia su Roma e alla Rivoluzione in nome di una pretesa normalizzazione, dietro cui si nascondeva la speranza di poter isolare moralmente e materialmente, disonorandoli, il Fascismo e i fascisti dal Paese, tentò di creare una situazione tale da permettere il ritorno alla paralisi parlamentare per sbarazzarsi, con un semplice voto di maggioranza della Camera dei Deputati, del Governo fascista. Per sei mesi sembrò che il Partito avesse perso ogni vigore offensivo; ma fu il Duce che volle che il Partito restasse fermo sotto una campagna accanita, incessante ed inesauribile. Infatti quella passività era puramente apparente, perchè i fascisti non avevano disarmato. Il 22 settembre il Duce disse ai fascisti di Ferrara: « Il fascismo è in piedi deciso a porgere con animo assolutamente sincero l'olivo della pace, deciso anche a snudare la spada se l'olivo di pace non venisse accolto ». Mussolini pazientava perchè sapeva che in quei mesi in tal modo egli collaudava sè stesso e il Fascismo e considerava quell'ondata di livore contro di lui e contro il Fascismo come la prova del fuoco della disciplina del Partito. Ma che la pazienza di Mussolini e del Fascismo stesse ormai per toccare il limite estremo di fronte alla dura insistenza della campagna avversaria, risulta da alcune sue parole di un discorso pronunciato al Senato il 5 dicembre: « In applicazione di una legge fisica, voi potete influire sul fascismo stando vicino o dentro al fascismo: dall'esterno, voi indurrete le molecole di questo organismo a serrarsi insieme e ad adottare la tattica intransigente, estremista, perchè questa è una ragione viva di conservazione ». Fu appunto la irriducibilità dell'opposizione che obbligò Mussolini a sferrare il contrattacco. Negli ultimi mesi del 1924 la campagna di stampa guidata a Milano dal *Corriere della Sera* e a Roma dal giornale *Il Mondo,* tocca il diapason di una estrema violenza, provocando anche qualche defezione nelle file stesse dei gregari del Partito. Fatto quest'ultimo che diede non poca amarezza a Mussolini. Egli dirà più tardi, infatti, che in quel periodo saggiò il Partito e la prova era riuscita positiva nei rapporti della grande folla anonima dei gregari. Che se poi c'erano stati frequenti qua e là, entro le file del Fascismo di molte città, dissensi, contrasti, beghe, ad arte sfruttati ed inaspriti dagli avversari, essi non avevano interessato minimamente le masse. Intanto Mussolini impostò la battaglia parlamentare. Il 20 dicembre, tra la più viva sorpresa della sua stessa maggioranza, presentava improvvisamente alla Camera un Disegno di Legge elettorale, implicante il ritorno al sistema del Collegio uninominale, esprimendo il desiderio che se ne iniziasse la discussione il prossimo 3 gen-

naio. Gli oppositori videro che la battaglia veniva improvvisamente spostata dal terreno sul quale essi avevano tentato di inchiodarla cioè il terreno morale-giudiziario, su un terreno squisitamente politico. Però, tra il 20 dicembre e il 3 gennaio, negli ultimi giorni del 1924, la campagna avversaria raggiunse il suo culmine. Fra gli stessi fascisti parecchi meditavano di abbandonare la lotta. Si parlava addirittura di dimissioni del Governo e di altre cose del genere; ma improvvisamente il 31 dicembre, invece delle dimissioni del Governo uscì l'annuncio di misure di estremo rigore contro la stampa, e non passarono tre giorni che il Duce, da quella stessa Camera che avrebbe dovuto assistere alla sua caduta, sferrò il contrattacco decisivo. La rivoluzione, dopo la sosta dal luglio al dicembre, stava per entrare nel suo secondo tempo. Il Duce ne aveva la coscienza ben chiara: « Il discorso che io sto per pronunciare dinanzi a voi, forse non potrà essere a rigore di termini classificato come un discorso parlamentare... Un discorso infatti può condurre, e può anche non condurre a un voto politico. Si sappia ad ogni modo che io non cerco questo voto politico, non lo desidero, ne ho avuti troppi... ». Egli parlava in tal modo non in nome della tradizione parlamentare, ma in nome della rivoluzione antiparlamentare. Egli stroncava con questo discorso il cerchio chiuso che dai suoi oppositori gli era stato fatto intorno con la secessione dell'Aventino e con gli sviluppi della questione morale: « Io dichiaro qui, al cospetto di questa assemblea e al cospetto di tutto il popolo italiano, che assumo io solo la responsabilità morale, politica e storica di tutto quanto è avvenuto. Se le frasi più o meno storpiate bastano ad impiccare un uomo, fuori il palo e fuori la corda! Se il fascismo non è stato che olio di ricino e manganello, e non invece una superba passione di tutta la migliore gioventù italiana, a me la colpa. Se il fascismo è stato un'associazione a delinquere, se tutte le violenze sono state il risultato di un determinato clima storico, politico, morale, a me la responsabilità di questo, perchè questo clima storico, politico, morale, io l'ho creato, con una propaganda che va dall'intervento ad oggi... ». Questo discorso fu risolutivo perchè incamminò definitivamente la rivoluzione su vie del tutto costruttive. Questo discorso fu accompagnato da una serie di decreti legge sulla stampa e più tardi sulla libertà di associazione che valsero a stroncare definitivamente gli strumenti di cui disponeva l'opposizione. Grazie a questi provvedimenti e ad altri, presi per esclusiva sicurezza dello Stato, l'equilibrio morale del popolo italiano fu ristabilito in breve tempo. Si ebbe così invece del fenomeno di un diradamento dei vecchi gregari del Partito, un'ampia ondata di nuovi consensi al Regime.

Più chiara divenne la posizione dei fascisti e dei non fascisti di nuovo confusasi e fattasi più incerta in questo torbido periodo di tempesta. Il Gabinetto fu formato interamente ed esclusivamente di fascisti. Si richiese da parte degli elementi provenienti da altri partiti, specialmente quello liberale, un'adesione totale al Fascismo o una netta opposizione. Gli intellettuali fascisti strinsero allora le file. Tennero un'adunata a Bologna dove redassero, ad opera di Giovanni Gentile, e diffusero, un manifesto a cui fu contrapposto un altro manifesto, opera di Benedetto Croce. Si sosteneva in quest'ultimo la tesi della perfetta antiteticità di Fascismo e cultura, a smentire

la quale veniva creato e solennemente inaugurato in Campidoglio un Istituto Nazionale Fascista di Cultura. Si proponeva l'Istituto di raccogliere tutte le forze dell'intelligenza e della cultura emerse in seno al Fascismo e di indirizzarle alla risoluzione di problemi pratici, concreti, sottraendole dalle sfere spesso astratte dei problemi speculativi o scientifici, di chiarire dentro al Fascismo posizioni e quistioni via via rilevanti ed emergenti dallo sviluppo della sua vita; di dare insomma un contenuto concettuale al movimento, presentatosi in un primo momento e necessariamente, come azione e come apparente tendenza, perciò, alla intolleranza di qualsiasi elaborazione di pensiero.

III

Col 3 gennaio 1925, il fascismo entrava nella fase rivoluzionaria costruttiva. Le condizioni in cui agivano le organizzazioni sindacali erano peggiorate negli anni dal 1922 al 1925. Lo stato dell'organizzazione sindacale era poco soddisfacente, perchè accanto alle organizzazioni sindacali fasciste esistevano ancora organizzazioni rosse e bianche. Nell'estate del 1924 e anche al principio del 1925, c'era ancora stato qualche sciopero che non aveva certo contribuito a pacificare gli animi. Ma ora era giunto il momento di elevare un edificio duraturo sotto tutti i rapporti, che non permettesse più simile ritorno allo stato di semianarchia che esisteva prima dell'avvento del Fascismo. Di qui la necessità di passare dal Governo forte allo Stato forte, riformando entro la cornice dello Statuto quello stato liberale su cui il Fascismo in un primo tempo aveva cercato di innestarsi. Già fin dal 1923 il Gran Consiglio del Fascismo aveva trattato di una riforma della Costituzione, e nell'estate del 1924, mentre più infuriava la tempesta attorno al Fascismo, una Commissione di Quindici nominata da Mussolini e presieduta dal Senatore Gentile aveva preso in esame alcuni problemi: quello delle associazioni segrete, dell'ordinamento dei sindacati nel campo del diritto pubblico, dei possibili modi di rappresentanza diretta delle forze produttive nell'organismo costituzionale dello Stato. Sul principio del 1925 la Commissione dei Quindici diventò la Commissione dei Diciotto di nomina regia. Questa Commissione presentò al Gran Consiglio le sue conclusioni. I risultati di quei lavori non si fecero gran che attendere, perchè già nel maggio 1925 la Camera votò una legge che vietava le società segrete e sottoponeva al controllo statale tutte le associazioni. Costituì quello il colpo mortale per la massoneria, che da allora fu vietata in Italia. Poi furono votate anche altre leggi: sulla stampa periodica, sui fuorusciti, sulla pena di morte e sulla creazione di un Tribunale speciale per la difesa dello Stato che seguiva il Codice penale militare e pronunciava sentenze senza appello. Fu questo il periodo delle leggi costruttive, « fascistissime ». La legge del 24 dicembre 1925, elevando la posizione del Capo del Governo, rafforzava il potere esecutivo e conferiva un più alto prestigio ai rappresentanti periferici del Governo stesso. Altra legge importante fu quella del 31 gennaio 1926 che disciplinava la materia dei decreti-legge. Essa restringeva il campo amministrativo vero e proprio e determinava la facoltà normale del Governo, in virtù di una delegazione di poteri data dal Parlamento, di emanare norme giuridiche di carattere regolamen-

tare per la esecuzione delle leggi, per la organizzazione e il funzionamento dell'amministrazione statale, e per l'uso delle facoltà spettanti al potere esecutivo. Un'altra legge aumentava il potere dei Prefetti e una circolare di Mussolini spiegava il suo significato alla luce del nuovo concetto di autorità che il fascismo portava con sè. Fu organizzata pure la vita dei Comuni, sostituendo al vigente sistema delle elettività e collegialità degli amministratori, un magistrato unico di nomina regia, il Podestà, che dura in carica 5 anni ed è confermabile.

Si passò quindi a sistemare giuridicamente la vasta materia sindacale e corporativa, inserendo i sindacati nello Stato. Lo Stato non poteva ignorare i sindacati e i sindacati non potevano ignorare lo Stato; le forze produttive nazionali, organizzate nei sindacati, se non si voleva che, operando fuori dello Stato, fossero contro lo Stato, dovevano essere dentro lo Stato, parte viva dello Stato. La legge del 3 aprile 1926 che regolava questa materia, stabiliva il principio della organizzazione integrale delle varie forze del lavoro. Rigettando ogni concezione materialistica e meccanica e rimanendo fedele a tutta la sua tradizione, il Fascismo affermava con questa legge che tutti erano liberi di riunirsi in associazioni professionali o sindacati, ma lo Stato avrebbe riconosciuto soltanto i sindacati che rispondessero a determinate condizioni morali, giuridiche, politiche. I sindacati riconosciuti, e soltanto essi, avevano la rappresentanza sindacale esclusiva delle varie categorie di lavoratori e datori di lavoro, fossero essi iscritti o non iscritti: donde la possibilità e il diritto per i sindacati stessi di stipulare contratti collettivi di lavoro. E immediatamente dopo l'approvazione di questa legge fondamentale, veniva pubblicata, il 21 aprile 1927, la *Carta del lavoro* che era stata discussa e approvata dal Gran Consiglio. La Carta enunciava i principî etici che stanno a base della concezione sindacale e statale del Fascismo; fissava le attribuzioni e la natura dei nuovi organi creati per disciplinare il lavoro; fissava le modalità dei contratti collettivi di lavoro e delle garanzie del lavoro; si diffondeva inoltre sul collocamento della mano d'opera, sulla previdenza, sull'assistenza, sulla istruzione e sulla educazione dei lavoratori.

La Carta resta un documento *sui generis,* cioè un insieme di dichiarazioni e di postulati non traducibili in legge, ma costituenti orientamenti e principî di carattere generale destinati ad indirizzare tutti i provvedimenti legislativi che in materia di lavoro e di organizzazione delle forze produttive della Nazione saranno emanati dal 1927 in poi. La Carta del Lavoro costituisce il documento fondamentale ed iniziale di tutta la costruzione dello Stato corporativo. Essa determina una visione del mondo del lavoro in netta antitesi con la concezione liberale e con la dottrina comunista, in quanto rigettando l'individualismo liberale non accoglie il collettivismo livellatore, contemperando invece il principio sociale e quello nazionale.

Furono anni, questi, dal 1927 al 1930, di profonda elaborazione dei principî corporativi contenuti nella Carta del Lavoro. Con la creazione della Magistratura del Lavoro si fece il primo passo per armonizzare gli interessi contrastanti nella visione superiore degli interessi nazionali. La vita sindacale italiana veniva così messa su una via del tutto diversa dall'antica. Con la riforma, poi, della legge elettorale, avvenuta nel 1928, la

Camera dei Deputati, cominciando a perdere il suo carattere di rappresentanza politica del corpo elettorale, iniziò pure quella trasformazione che doveva portarla ad essere la rappresentanza delle forze produttive organizzate nel sistema sindacale e corporativo. Le riforme costituzionali fecero un gran passo innanzi con la legge del dicembre 1928 sul Gran Consiglio del Fascismo, sulla sua natura, e suoi suoi compiti. Questa legge costituiva, sotto certi aspetti, un'integrazione della legge sul Primo Ministro, la quale liberava l'azione del Capo del Governo dall'egemonia della Camera, ma non diceva a chi spettasse designare il nuovo Capo del Governo, in caso di vacanza della carica. La legge sul Gran Consiglio che rappresenta una delle fondamentali unioni costituzionali tra il Partito e lo Stato, stabiliva che oltre le funzioni consultive il Gran Consiglio aveva il compito di designare al Sovrano i nomi tra i quali il Sovrano stesso avrebbe dovuto scegliere il nuovo Capo del Governo.

L'insieme di queste leggi rivoluzionarie trasformò radicalmente la conformazione dello Stato. Lo disse Mussolini stesso nel « discorso dell'Ascensione » del 26 maggio 1927: « Che cosa abbiamo fatto in questi cinque anni, o fascisti? Una cosa enorme, secolare, monumentale: creato lo Stato unitario italiano ». Ma nel medesimo « discorso dell'Ascensione », Mussolini, dopo aver passato in rassegna la ricostruzione compiuta, proclamava un'altra necessità: mettere a punto, come uomini e come materiali, tutte le forze armate della terra, del mare e del cielo perchè: « Noi potremo allora, domani, quando fra il 1935 e il 1940 saremo a un punto cruciale della storia europea, far sentire la nostra voce e vedere finalmente riconosciuti i nostri diritti ». Si ritenne quindi indispensabile la creazione di una coscienza militare in opposizione al mito pacifista su cui mal si reggeva l'istituto della Società delle Nazioni. Data dall'inizio del Fascismo il rinvigorimento dell'azione politica estera dell'Italia, di cui si ebbero esempi già subito dopo il 1922 e specialmente dopo l'eccidio della Missione Tellini in Albania e dopo l'incidente di Corfù. La forza dell'Italia, se si dimostrava in questi casi che la toccavano direttamente, si faceva sentire anche nelle questioni internazionali di ordine generale, dove essa finalmente era accolta con rispetto e in piena parità.

Contemporaneamente, intanto, al rafforzamento interno ed al rafforzamento estero, e direttamente connessa con questi, è la preparazione di un evento grandioso della storia italiana: la Conciliazione fra Stato e Chiesa. Si cominciò nel 1927 per iniziativa di privati; poi i colloqui proseguirono fra alti e bassi per due anni, finchè tutti gli ostacoli non furono superati e l'11 febbraio 1929 si giunse al duplice Patto del Laterano. Questo Patto risolveva l'annosa questione romana, regolava i rapporti internazionali fra l'Italia e il Papato e, con l'annesso Concordato, regolava i rapporti interni fra lo Stato e la Chiesa in tutti i campi dove vi fossero contatti o anche possibilità di frizioni. Coi Patti Lateranensi si chiudeva un'altra piaga dolorosa della storia italiana, in quanto si eliminava il sempre latente dissidio fra le coscienze degli italiani, eminentemente cattolici, e il compromesso giuridico preesistente. Questa Conciliazione costituiva veramente il suggello alla prima parte della ricostruzione interna di Mussolini: era l'ultimo atto per l'unificazione politica, morale, giuridica degli italiani e nel-

lo stesso tempo rappresentava il fondamento di una nuova èra nella storia italiana che avrebbe d'ora in poi potuto muoversi libera da ogni inceppo spirituale verso la creazione di un destino migliore.

L'opera fino allora compiuta non risultò inutile anche immediatamente, perchè col 1929 ebbe inizio quella crisi economica mondiale, ultimo risultato della guerra trascorsa e prima avvisaglia di nuovi sconvolgimenti, che doveva provare tanto acerbamente la compattezza di tutti i popoli europei. Il popolo italiano si trovò, grazie al Fascismo, nelle migliori condizioni per resistere. La conciliazione degli interessi sul piano economico produttivo, e la conciliazione dei contrasti sul piano spirituale, già avvenuta ed in continuo rinnovamento, permisero allo Stato italiano di continuare senza eccessive scosse quell'opera di potenziamento del corpo sociale, all'interno ed all'esterno, che era uno dei primi postulati della Rivoluzione delle Camicie Nere.

Nonostante l'imperversare della crisi, la costruzione dello stato corporativo proseguì con ritmo incessante. Già la Carta del Lavoro dell'aprile 1927 contemplava la Corporazione, capace di raccogliere in unità e rappresentare tutte le forze e gli interessi della produzione nazionale in ciascuna delle sue branche, quindi organo dello Stato, con facoltà di dettare norme obbligatorie. Nel luglio 1926 era sorto il Ministero delle Corporazioni, fiancheggiato da un organo consultivo, il Consiglio Nazionale delle Corporazioni. Il Ministero delle Corporazioni operò efficacemente, perfezionando l'ordinamento sindacale ancora lacunoso e diffondendo fra le masse i principî del Fascismo e del corporativismo, promuovendo le diverse forze dell'assistenza sociale. Si discuteva intanto sulla forma che avrebbe dovuto assumere lo stato corporativo. Un passo innanzi fu fatto nel 1930, creando in seno al Consiglio delle Corporazioni un organo direttivo permanente, cioè il Comitato Corporativo Centrale. Intanto i tempi davano ragione all'azione del Fascismo. La crisi economica mondiale che fece sentire i suoi terribili effetti anche in Italia, faceva pensare che la crisi non fosse tanto *nel* sistema quanto *del* sistema, imponendo cioè una risoluzione radicalissima e totalitaria di tutti i problemi economici, politici e morali che nascevano dalla vita produttiva nazionale, quale prima era organizzata. Le discussioni non mancarono a questo proposito. Il Congresso Corporativo di Ferrara del 1932 documentò la disparità delle concezioni che vigevano fra gli studiosi ed i pratici sui problemi economici e sindacali. Ma ormai non c'erano più dubbi, la crisi fu acutamente definita da Mussolini, nel discorso del 14 novembre 1933, come crisi *del* sistema. Questa convinzione suggerì al Capo del Governo l'opportunità di creare, con la legge del 5 febbraio 1934, fondata sulla Carta del Lavoro, le Corporazioni; nel maggio e nel giugno 1934 nacquero le varie corporazioni con una serie di successivi decreti; il 10 novembre si tenne in Campidoglio la prima solenne assemblea generale di tutte le Corporazioni. Erano 22 corporazioni, una per ogni grande ciclo di produzione: alcune a ciclo produttivo agricolo-industriale-commerciale (cereali, ortaggi, fiori, frutta, legno, tessili, ecc), altre a ciclo produttivo industriale e commerciale (metallurgia e meccanica, chimica, carta e stampa, edilizia, ecc.), altre infine per le attività produttrici di servizi (previdenza e

credito, professioni e arti, comunicazioni, ospitalità); ma tutte ugualmente governate da un Consiglio di uomini designati dalle associazioni sindacali, costituite nazionalmente, dei datori di lavoro, dei lavoratori, dei tecnici, nonchè di rappresentanti del Partito e di taluni Ministeri; tutte investite di funzioni sociali, conciliatrici, consultive, normative dell'attività economica della Nazione, con diritto di elaborare, limitatamente alla propria sfera economica, norme obbligatorie per le persone o enti cui si riferivano, salvo approvazione dell'assemblea generale del Consiglio Nazionale delle Corporazioni. In un primo tempo questa capacità di legiferare le Corporazioni la dividevano, oltre che col Governo, con il Parlamento; ma già si intravedeva, non lontana, dopo la fase sindacale e corporativa e quando le corporazioni avessero fatto la loro prova, una terza fase istituzionale, cioè la trasformazione degli istituti pubblici. E allora l'assemblea del Consiglio Nazionale delle Corporazioni avrebbe potuto essa assorbire tutta la funzione legislativa che ora divideva con la Camera dei Deputati e diventare l'unica assemblea rappresentativa politica del Regime, come annunciò Mussolini in un suo discorso alla fine del 1934. La messa in moto della grande macchina corporativa accelerò quindi i tempi della risoluzione del problema costituzionale del Parlamento. Si giungeva, così, alla terza fase della riforma costituzionale. Mussolini, nell'ampio discorso tenuto alla vigilia del Plebiscito del 29 marzo, dinnanzi alla seconda assemblea quinquennale del Regime, il 18 marzo 1934, affermò che: « Non si può continuare a versare eternamente il vino nuovo negli otri vecchi, poichè il parlamentarismo non cadde mai più in basso di quanto non lo sia ora; e, dove non è abolito, agonizza... ». « E' chiaro, è logico, è fatale che la corporazione funzionante superi, in quanto sistema di rappresentanza, questa istituzione che ci viene dall'altro secolo, prodotto di un determinato movimento di idee, esaurito ormai nel suo ciclo storico... » Si venne così alla decisiva riforma del sistema rappresentativo operata, entro il quinquennio 1934-1939, dal Fascismo. La vecchia Camera dei Deputati cedette il posto alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni, istituita con la legge 19 gennaio 1939.

La nuova assemblea politica creata dal Fascismo è formata dai componenti il Consiglio Nazionale del Partito Fascista e dai componenti il Consiglio Nazionale delle Corporazioni oltre i componenti il Gran Consiglio del Fascismo che non siano Senatori: cioè essa è un organismo politico risultante in prevalenza dalla fusione in un unico corpo delle due maggiori istituzioni poste a base di quel grande organismo unitario vivente che è lo Stato totalitario, al cui vertice sta la Monarchia. Da una parte il Consiglio Nazionale del P. N. F., costituito dai gerarchi che al centro e alla periferia assolvono il compito di dirigere l'azione dei fasci; dall'altra il Consiglio Nazionale delle Corporazioni costituito da tutti coloro che nelle singole corporazioni, o come delegati dal Partito o come designati dai vari organi competenti, assolvono il compito di dirigere la complessa attività nazionale rivolta ai grandi interessi della produzione. Cosicchè quella rappresentatività che il regime parlamentare cerca o tenta di realizzare attraverso il gioco elettorale, si realizza nel Regime fascista in forma sostanziale attraverso il Partito unico e la organizzazione cor-

porativa. Si ha così un sistema rappresentativo che non ha precedenti nella storia: esso è contemporaneamente antiindividualistico, antielettoralistico e antidemagogico. La legge 19 gennaio 1939 istituente la Camera dei Fasci e delle Corporazioni segna perciò l'atto conclusivo del processo di riforma costituzionale iniziato il 28 ottobre 1922 e nello stesso tempo segna un momento decisivo nella storia del costituzionalismo moderno.

Dal 1925 al 1940 sono 15 anni intensissimi e decisivi della storia italiana. Il fascismo rappresenta l'elemento dinamico della nostra storia in rapido sviluppo. Si è finora accennato soltanto all'opera svolta dal fascismo nel campo spirituale, nel campo economico, nel campo costituzionale per dare veramente un sigillo storico ed irrevocabile al fatto dell'unità italiana: si è parlato cioè della conciliazione col Vaticano, della formazione e dell'attuazione del sistema sindacale corporativo e dell'immissione di questo su un piano definitivo, cioè sul piano costituzionale.

Sarà bene, ora, analizzare quella che è stata l'opera concreta svolta, anche sul piano interno e soprattutto sul piano internazionale, dal fascismo, per potenziare la Nazione italiana.

Dal 1925 in poi si ebbe la « Battaglia della lira », annunciata a Pesaro da Mussolini con un famoso discorso. Questa battaglia non è stata che l'estrinsecazione di un tenace e costante sforzo della finanza fascista, rivolto ad arrestare la svalutazione della moneta e a difendere la massa dei piccoli risparmiatori, della gente che viveva di stipendi fissi, contro interessi o manovre opposte che venivano specialmente dalla grande industria, oltre che dall'estero.

Si ebbe pure la « Battaglia per il Mezzogiorno », fondata su lavori pubblici e opere di bonifica, oltre che su speciali misure di pubblica sicurezza contro superstiti forme di delinquenza locale, e sempre più intesa nel suo giusto senso di battaglia per l'Italia, in un settore che veniva assumendo una importanza sempre più grande per la vita della Nazione e per il suo avvenire mediterraneo.

Si ebbe, infine, più vasta di tutte le altre, la « Battaglia del grano », che fu in realtà battaglia per una più intensa agricoltura e per un più alto rendimento di tutte le terre italiane in fatto di cereali, frutta, prodotti orticoli, grassi, ecc., ai fini della alimentazione interna e della esportazione; per l'aumento e il miglioramento dello scarso e non sufficiente patrimonio zootecnico, della lana, del legname, delle fibre tessili, ecc. Mussolini riconobbe così che i problemi della terra erano i problemi centrali della Nazione, e che erano non solo economici, ma anche sociali e morali. Fu anche parola d'ordine, da allora: « ruralizzare l'Italia », per procurare ad essa quell'apporto di ricchezza e di energia demografica, di sanità morale e di indipendenza politica che solo può venire da una agricoltura intensificata, dall'elevazione della gente dei campi e dei centri agricoli. Il Fascismo mise uno straordinario impegno in questa battaglia, che mobilitò la capacità e le forze produttive della Nazione. I combattenti di questa battaglia furono animati da leggi, provvidenze governative e premi solennemente assegnati ai più volenterosi ed intelligenti.

La battaglia del grano si riallaccia direttamente alla bonifica integrale, che ebbe inizio nel 1928. Si volle, cioè, con la bonifica integrale trasformare radicalmente l'assetto delle terre ed i modi della

produzione. Si vollero prosciugare le terre paludose di cui l'Italia abbondava. Si vollero irrigare terreni aridi e di scarso rendimento, si vollero rimboschire le montagne che l'imprudenza o l'avidità dei loro abitanti aveva rese squallide e deserte. Si portarono così a compimento la bonifica del Basso Piave, di Burano, del Parmense, del Ferrarese, del Mantovano, delle pianure attorno a Pisa ed a Grosseto, del Maccarese e di Ostia, delle paludi Pontine, della Conca di Rieti, della Campania, di Metaponto, delle Murge, della Capitanata, del Campidano presso Cagliari in Sardegna. Fra le bonifiche compiute, le più importanti furono quelle del Maccarese a Nord di Roma e quelle delle paludi Pontine. La bonifica delle paludi Pontine che da secoli attendeva di essere compiuta, in pochi anni è divenuta una realtà; e i frutti già ora si vedono e più ancora si vedranno. Nelle paludi Pontine sorsero già nel 1932 e nel 1933 le prime nuove città, Littoria e Sabaudia, a cui seguirono tutte le altre che il Duce inaugurò negli anni successivi.

Contemporaneamente all'opera di risanamento e di bonifica sul territorio nazionale, si iniziò l'opera di risanamento, di pacificazione e di riorganizzazione delle nostre Colonie. Si cominciò dalla Libia, dove l'avvaloramento andò di pari passo con la conquista; e la pacificazione, iniziata nel 1922 col Governatore Conte Volpi, si potè solo nel 1930 dire veramente compiuta. Essa richiese una politica di perdono e di provvidenze benefiche per un verso, di forza per un altro verso. Ci furono anche operazioni militari nel deserto che non poco contribuirono ad affinare la conoscenza dell'Africa in quei condottieri e quei soldati che vi combatterono. Tipica fu l'azione per la riconquista del Fezzan. In quest'opera di pacificazione, di riconquista della Libia si distinsero specialmente il Generale De Bono, il Maresciallo Badoglio, il Generale Graziani ed Italo Balbo. Intanto, però, anche sulle sponde del Mar Rosso e sull'Oceano Indiano, l'opera di riorganizzazione delle colonie dell'Eritrea e della Somalia italiana proseguì alacremente. Un viaggio del Re in Eritrea nel 1925 volle richiamare l'attenzione degli italiani su questa nostra colonia primogenita. Il Principe ereditario, poi, ed altri Principi sabaudi, fecero atto di presenza anche in Somalia. Il Duca degli Abruzzi, inoltre, dopo aver per un decennio svolto una appassionata opera di colonizzatore del bacino del Uebi Scebeli, lì quando la sua ora venne, volle morire e lì essere sepolto; contemporaneamente, il futuro Duca d'Aosta, allora Duca delle Puglie, partecipò, guidando reparti meharisti, alla riconquista delle oasi libiche. Era intenzione del Governo fascista di preparare in Eritrea e in Somalia le basi per una pacifica penetrazione e collaborazione con l'Abissinia. La stessa posizione geografica delle nostre due colonie nei confronti dell'Etiopia, e inoltre le nostre inderogabili necessità di vita, condizionavano questa nostra penetrazione come una necessità assoluta.

Intanto la situazione mondiale si evolveva rapidamente. La crisi economica aveva sconvolto tutti gli Stati del mondo che ora, nel quinquennio 1930-35 stavano faticosamente arrancando per potersi risollevare. Ma nel mondo ed in Europa specialmente, fattori di importanza unica stavano sviluppandosi. Da un lato fattori negativi, dall'altro fattori positivi. Per fattori negativi si intendono tutti gli insuccessi di politica internazionale verificatisi in seno alla Società delle

Nazioni, che si dimostrava così sempre più incapace di spegnere gli odii, i rancori e di risolvere i gravissimi problemi che formavano l'eredità della guerra 1914-1918. La Conferenza del disarmo fallì miseramente perchè gli inglesi ed i francesi, predominanti in seno alla Società delle Nazioni non capirono e non vollero capire le ragioni che animavano le giuste rivendicazioni della Germania. Mussolini tentò tutti i mezzi che erano a sua disposizione per ridare unità all'Occidente europeo. Ultimo e più importante tentativo fu quello da lui condotto nel 1933 col Patto a Quattro che avrebbe dovuto essere il punto d'inizio di una vera e leale collaborazione fra Italia, Francia, Germania ed Inghilterra. Ma il Patto a Quattro fallì e fallì proprio per il sabotaggio che di essa fecero le potenze democratiche. Intanto però si erano sviluppati in Europa dei fattori positivi, e il non tenerne conto fu l'inizio della rovina delle potenze democratiche. Nel gennaio 1933, in Germania, si compiva la rivoluzione nazionalsocialista e Hitler assumeva il Potere. Con l'avvento della rivoluzione nazista in Germania, si realizzava un essenziale presupposto per l'iniziarsi di una nuova fase della politica estera revisionista del Fascismo. La Germania usciva dalla condizione di impotenza e di minorità politica, militare ed economica, a cui l'aveva per tanti anni costretta la volontà dei suoi vincitori della guerra mondiale, e si preparava a rientrare nel novero delle potenze mondiali padrona di se stessa e dei proprii destini. Non tardò allora ad apparire evidente come vi fosse fra la Germania e l'Italia una palese convergenza di interessi a collaborare per la instaurazione di un nuovo equilibrio di forze in Europa, e come questa convergenza fosse rinsaldata dalla solidarietà ed analogia degli ideali politici. Mussolini aveva ben compreso la fatalità del riarmo delle potenze disarmate dalla pace di Versaglia, perciò propose una mediazione italiana sul principio di una limitazione degli armamenti delle potenze armate al livello già raggiunto e di una valutazione degli armamenti delle potenze disarmate al livello minimo necessario ai bisogni elementari della loro sicurezza. Ma le sue proposte, che furono presentate alla Conferenza del disarmo e che poi si concretarono indirettamente nel Patto a Quattro, come già si è detto, non furono accettate dalle potenze democratiche che si trincerarono dietro la formula della sicurezza collettiva, contenuta nello statuto della Società delle Nazioni. Il Patto a Quattro fallì: ma esso era l'ultimo esperimento di Mussolini, l'ultimo che egli tentò per convincere la Francia a desistere dalla sua pervicace azione antieuropea. Del resto il Patto a Quattro non mirava soltanto a porre termine all'isolamento politico della Germania, ma aveva uno scopo molto più vasto, cioè uno scopo europeo. Esso era stato concepito da Mussolini come uno sviluppo logico e necessario del Patto di Locarno dell'ottobre 1925, con questa differenza, però, di fronte a quello, che esso tendeva a porre la Germania e la Francia in una posizione uguale a quella dell'Italia e dell'Inghilterra, per avviare le quattro potenze occidentali verso una stabile intesa collaborativa, mediante la quale fosse possibile, col concorso di tutte, superare le divisioni tra esse poste dalla guerra, e trovare una formula di soluzione ai grandi problemi che la fine della guerra aveva aperto nei loro rapporti, senza risolvere i quali non era neppure concepibile un qualsiasi sistema di pace dura-

tura in Europa. La Francia fu dunque la principale responsabile del fallimento del Patto a Quattro, in quanto essa continuò a svolgere, specialmente nell'Oriente europeo, una intensa attività diplomatica in senso apertamente antirevisionistico e altrettanto apertamente antitaliano e antigermanico. Sotto l'ispirazione della Francia infatti, nel febbraio del 1934, si stipulò ad Atene un Patto balcanico fra Rumania, Jugoslavia, Grecia e Turchia, che rappresentava un irrigidimento delle posizioni antitaliane e antieuropee della Piccola Intesa. Sicchè era naturale che a questa attività antitaliana danubiana-balcanica di origine francese si desse pronta ed efficace risposta da parte dell'Italia con la creazione del sistema Italia-Austria-Ungheria, sanzionata coi protocolli di Roma del 17 marzo 1934. Fallito dunque l'estremo tentativo per riunire durevolmente in un unico blocco le forze della civiltà occidentale europea, Mussolini non tardò a trarne le necessarie conseguenze. Si preparava da parte democratica la nuova guerra. Era evidente che se Francia e Inghilterra si accostavano alla Russia bolscevica, la Germania di contraccolpo doveva assumere un atteggiamento non amichevole verso la stessa Russia. D'altro canto, la Francia, che sembrava a un certo momento aver voluto mettersi d'accordo con l'Italia fascista (accordi italo-francesi del 7 gennaio 1935), quando scoppiò la questione etiopica fu una delle prime Nazioni che aderì alla politica antitaliana dell'Inghilterra. Fu questo rifiuto delle potenze democratiche di capire le necessità vitali della politica coloniale italiana che aprì decisamente la crisi europea. Ciò che le potenze democratiche negavano per via d'accordo, l'Italia e la Germania dovevano ottenerlo per un'improrogabile necessità di vita, ad ogni costo. Avvenne così che la situazione diplomatica e politica quale era ancora tra l'autunno del 1934 e la primavera del 1935, fu rapidamente compromessa e capovolta, ed ebbe inizio una nuova fase della politica estera fascista e della storia mediterranea. I due fatti decisivi che si debbono ricordare come l'inizio di questo capovolgimento sono la decisione dell'Italia nei riguardi dell'Etiopia e il riarmo tedesco, il cui primo atto fu compiuto da Hitler il 16 marzo 1935.

Si entra così nella fase eroica che stiamo vivendo. Si può dire quasi certamente che la conquista dell'Impero non sarebbe avvenuta in tal modo se le potenze democratiche non ci avessero così ostacolati in Africa Orientale. In Etiopia noi andammo solo quando la provocazione raggiunse il suo culmine, cioè solo quando si dimostrò in atto il fallimento di tutti i nostri tentativi di penetrazione pacifica in quell'Impero. Questo fallimento è documentabile attraverso molti episodi degli ultimissimi anni, episodi di vera e propria guerriglia che culminarono, come si sa, nel sanguinoso scontro di frontiera del novembre 1934 a Ual Ual. Noi andammo in Etiopia anche per evitare il pericolo, tutt'altro che immaginario, che in Etiopia altri ordissero intrighi e continuassero a manovrare, come quegli episodi dimostravano, a danno dell'Italia. L'ambizione di ricacciare in mare gli italiani era vecchia ambizione del Negus e dei suoi Ras, ed era sollecitata spesso e volentieri da elementi europei. Bisognava perciò affrettarsi, anche solo per difendere e assicurare quel che l'Italia già possedeva sul Mar Rosso e sull'Oceano Indiano. Così fu decisa e preparata anche da parte del Governo italiano la guerra, con quella stessa energia

e rapidità che caratterizzava da 15 anni ogni iniziativa del Fascismo. Il ricordo di Adua, antica ferita della coscienza coloniale italiana, contribuì moltissimo a convincere gli italiani ed a persuaderli che in Africa bisognava restare ed affermarci, costasse quel che costasse. Si ebbe allora una mirabile fusione di spiriti ed una incrollabile risolutezza ad affrontare ogni ostacolo o rischio, specialmente dopo che l'Europa ed il mondo intero, preceduti e capeggiati dall'Inghilterra, fecero fronte unico, mobilitando flotte, stringendo patti di mutua assistenza navale ed aerea nel Mediterraneo, imponendo sanzioni, scaraventando valanghe di ingiurie contro l'Italia in nome di un patto internazionale che mal nascondeva il calcolo di particolari interessi. Si ebbe da parte degli italiani una partecipazione sentimentale anche dei più umili, delle donne non meno che degli uomini, alle vicende politiche e militari di quei mesi, come apparve nella memorabile « Giornata della Fede ». Si ebbe una pronta rispondenza dei nuovi organi corporativi alle necessità create dalle sanzioni, per la disciplina della produzione, dei prezzi, dei consumi. Intanto il ritmo della vita interna procedeva uguale ed inalterato. Il 5 novembre 1935, veniva inaugurata a Roma dal Duce la Città degli Studi; qualche tempo dopo veniva pure inaugurata nella regione delle Paludi Pontine la città di Pontinia e di un'altra città, Aprilia, si tracciava il solco. La lotta che si era impegnata sul piano militare contro la natura e contro le armate del Negus da un lato, e sul piano politico contro l'accerchiamento ginevrino e l'ostilità del mondo intiero dall'altro, fu vinta in sette mesi. Le colonne italiane entrarono il 5 maggio 1936 in Addis Abeba. Il 9 maggio Mussolini proclamava che il destino dell'Etiopia era ormai segnato e che l'Italia aveva finalmente il suo Impero di pace, di civiltà e di umanità, l'Impero fascista del Littorio. Mussolini disse allora che un periodo della nostra storia si chiudeva e un altro se ne iniziava, come un immenso varco aperto su tutte le possibilità del futuro. Non molti giorni dopo la Società delle Nazioni deliberava la fine delle sanzioni; la flotta inglese ripassava lo Stretto di Gibilterra; Francia, Grecia, Turchia e Jugoslavia disdicevano l'una dopo l'altra i patti di mutua assistenza contro l'Italia, a cui l'Inghilterra le aveva trascinate. Intanto le truppe italiane compivano l'occupazione del territorio etiopico e lo ripulivano delle bande armate, in cui si erano accozzati dopo la sconfitta i superstiti soldati del Negus. Diecine di migliaia di operai mettevano mano alla costruzione della grande rete stradale dell'Impero già deliberata il giorno dopo la vittoria. Il Governo italiano decretava la fine della schiavitù nei territori occupati. Gli organi responsabili e gli studiosi di problemi coloniali elaboravano il nuovo ordinamento dell'Impero, chiarificavano i criteri che avrebbero dovuto regolare i rapporti di convivenza e di collaborazione fra italiani e indigeni dell'Impero. La Nazione tutta incominciava a sentire, a pensare, a vivere, sul piano dell'Impero, all'unisono con la vita delle Colonie africane, che ora vennero chiamate complessivamente « Africa Italiana ». Le conseguenze della vittoria italiana non tardarono a farsi sentire anche sul piano europeo. La Società delle Nazioni ne fu umiliata e sconquassata. L'Inghilterra e la Francia videro complicarsi tutti i problemi della loro vita interna. L'Italia sentì spezzarsi del tutto quel che rimaneva della solida-

rietà di guerra e della tradizionale amicizia con le due nazioni d'Occidente. La Germania riprese la sua libertà di azione di fronte ai Trattati del 1919; si fece nuovamente temibile preparando la rivincita, che doveva cominciare con l'azione nell'Europa medio-orientale. L'Europa e il mondo intiero ricaddero in una nuova tensione, in una nuova paura di guerra ed in una nuova febbre di armamenti. L'Italia attendeva con serenità lo sviluppo dei futuri avvenimenti.

La guerra di Etiopia aveva rimesso di fronte, con rinnovata violenza, il Fascismo, che a quella guerra aveva dato nome e spirito, e i suoi nemici. L'opposizione al Fascismo non fu mai così aspra come in quei mesi e negli anni successivi. Specialmente attaccati furono il nuovo ordinamento corporativo, come veniva attuandosi, e la compattezza morale del popolo italiano, quale veniva configurandosi attraverso le prove sostenute. La fine della guerra e dell'assedio economico avrebbe potuto segnare una nuova attenuazione di questa campagna, a cui la presunta violazione del Patto ginevrino da parte dell'Italia aveva dato pretesto. E attenuazione, per qualche momento, parve che ci fosse. Mussolini da parte sua offrì pace a tutti, e prima che a tutti gli altri, all'Inghilterra. Fu concluso così quel « gentleman's agreement », a cui però da parte inglese non seguirono quei fatti che potevano suggellare la pace. Mancò per allora da parte inglese il riconoscimento dell'Impero. Inoltre, essendo nel frattempo sopravvenute altre complicazioni, ed essendosi manifestati altri motivi di contrasto internazionale, nel nuovo focolaio di guerra che si era acceso in terra spagnola, i vecchi nemici non mancarono di scagliarsi contro di noi dall'altra parte della barricata. Le grandi potenze democratiche erano variamente interessate, per motivi di politica imperiale, per motivi di sicurezza, e, per quanto si riferisce alla Russia, per motivi ideologici, a che in quella guerra trionfassero i rossi. Ma questa guerra civile spagnola, in cui l'Italia gettò molte delle sue forze più pure come uomini, e in cui compì molti sacrifici di ordine materiale, terminò ancora con la sconfitta per i nostri nemici. Si dimostrava ormai inutile ogni tentativo di effettiva pacificazione con le potenze democratiche. Infatti, un altro più preciso accordo italo-inglese, al principio del 1938, non fu mai attuato e rimase sempre sulla carta. Allora gli italiani ebbero l'impressione che i vecchi nemici facessero semplicemente una politica dilatoria per guadagnar tempo. Molti indici rafforzarono questa impressione. Quindi Mussolini agì di conseguenza. Data da allora il più stretto collegamento politico, economico, morale con la Germania nazista, in piena ripresa (aumento di traffici, emigrazione temporanea di lavoratori italiani in Germania, ecc.): si formò così, da allora, l'Asse Roma-Berlino. Alla fine del 1937 nacque l'Intesa col Giappone. Si ebbe così il Triangolo Roma-Berlino-Tokio.

E' di questo tempo pure (aprile 1938) un fatto di notevole importanza ai fini del rafforzamento strategico delle posizioni italiane e fasciste nella penisola balcanica: l'occupazione da parte delle forze militari italiane, dell'Albania. Questa occupazione avvenne in seguito all'ostile condotta seguita dalla vecchia classe dirigente dello Stato albanese, che in tutti i modi era venuta ostacolando i nostri legittimi interessi, legandosi a filo doppio

con i nostri nemici vecchi e nuovi. L'occupazione dell'Albania gettava le basi di tutto un futuro gravido di eventi e pieno di proficue promesse per l'azione decisiva che nel corso della guerra attuale l'Italia fascista stava per condurre nell'Adriatico e nei Balcani.

Finalmente anche l'Italia, come la Germania e il Giappone, uscì dalla Società delle Nazioni, ridotta così ad un semplice raggruppamento di una minoranza di grandi potenze predominanti sulle altre. Si intensificò l'azione fascista in Spagna, sicchè tra la fine del 1938 e il principio del 1939, dopo 3 anni di una guerra durissima, le truppe di Franco, appoggiate dalle Legioni italiane, poterono entrare in Madrid, in Valenza ed in Barcellona, dando alla Spagna la propria libertà.

Contemporaneamente all'azione nel campo internazionale, si ebbero nuove direttive nel campo interno. Le sanzioni non erano state invano, ed avevano insegnato agli italiani che per essere forti bisogna prepararsi a saper fare da sè anche nel campo economico. Dal 1936 in poi ebbe inizio quella grande « Battaglia per l'autarchia » che era destinata a rafforzare definitivamente la costituzione economico-industriale dell'Italia, la cui prima organizzazione istituzionale proveniva dalle corporazioni.

Nel quadro di questa battaglia per l'autarchia, ci si è preoccupati soprattutto di aumentare la produzione delle materie prime sul suolo nazionale, o di ritrovare quelle materie italiane che potessero degnamente sostituire le materie prime a noi mancanti per i vari cicli produttivi. Nacquero così le città del carbone: Arsia e Carbonia, in Istria ed in Sardegna. Si diede grande impulso all'industria idroelettrica, a quella della cellulosa, e per le costruzioni edilizie, alle ricerche tendenti a sostituire convenientemente l'impiego del cemento armato. Quello che si è fatto in questo campo è stato immenso ed ha consentito di affrontare la nuova bufera della guerra in condizioni abbastanza favorevoli. Contemporaneamente alla battaglia autarchica sul territorio nazionale, si iniziò pure lo sfruttamento dei territorî coloniali, che in condizioni normali di vita internazionale sono destinati a contribuire all'autarchia italiana con un notevole apporto. Il 28 ottobre 1938, sbarcarono in Libia le prime falangi dei nostri colonizzatori, che, sotto l'impulso di Italo Balbo, cominciarono a dissodare il Gebel cirenaico e quelle zone della Libia che prima non si sarebbe mai creduto di poter rendere di nuovo fertili e produttive.

Ma gli eventi internazionali incalzavano. La Germania iniziava nel 1938 l'organizzazione del suo spazio vitale dell'Europa centrale ed orientale. Si ricordino soltanto le tappe della sua espansione: l'Austria, i Sudeti, il Protettorato di Boemia e Moravia. Ma ormai l'azione dell'Italia e della Germania proseguiva in pieno accordo. L'azione per i Sudeti nel settembre 1938 portò l'Europa sull'orlo della guerra, che fu ancora una volta evitata, grazie all'intervento di Mussolini, che nel Convegno a Quattro di Monaco agì efficacemente come mediatore degli interessi già in estremo contrasto. Il Convegno di Monaco non illuse nessuno. Le democrazie si preparavano alacremente alla guerra di rivincita, non intendendo per nulla concedere alla Germania ciò che alla Germania spettava per diritto di vita. Si venne così alla questione di Danzica, che degenerò in questione polacca, e che fu la scintilla,

nel settembre 1939, della conflagrazione in atto.

Intanto i rapporti fra Italia e Germania erano diventati sempre più intimi. Molti problemi esistevano in comune fra la Germania e l'Italia. Il problema della razza fu uno di questi. Questo problema ricorreva da tempo nel pensiero e nell'azione di molti fascisti, compreso Mussolini, le cui decisioni non furono quindi che un atto pienamente coerente alle premesse ideologiche della sua politica. Si innestava sul ceppo ideologico del fascismo una concezione integrativa del concetto di stirpe e di Nazione. Con la soluzione del problema della razza, si eliminavano pure molti inconvenienti che l'ingerenza dell'elemento semita aveva fatto nascere nella vita italiana, soprattutto ora, dato che i più acri nemici del fascismo e dell'Italia, negli Stati che poi scesero in guerra contro di noi, erano proprio gli ebrei. Contemporaneamente alla risoluzione di questo problema, si procedette, da parte del Partito, a dare alle sue organizzazioni un volto ed uno spirito definitivamente totalitario e più propriamente militare. Così la nascita della G.I.L. dal vecchio ceppo dell'Opera Nazionale Balilla, fissava definitivamente il concetto informatore di tutta l'azione educatrice del fascismo nei confronti della gioventù. Questo, ed altri provvedimenti minori, erano diretti a potenziare sempre più lo spirito e la volontà di resistenza e di vittoria degli italiani nei confronti dell'imminente bufera che si profilava all'orizzonte. E' pure di questo tempo, come già si è detto, l'atto conclusivo di tutta la riforma costituzionale italiana, cioè la creazione della Camera dei Fasci e delle Corporazioni. L'Italia, così, era strutturalmente e spiritualmente matura per affrontare le nuove grandi inevitabili prove. Nel maggio 1939, l'Asse Roma-Berlino si rinsaldava e nasceva da questa amicizia italo-tedesca, che si era venuta rafforzando attraverso le varie prove in comune sostenute, e attraverso la reciproca collaborazione lealmente condotta, il Patto politico-militare, detto Patto d'Acciaio. Intanto la questione di Danzica, nata press'a poco in quell'epoca, si ampliava per la pervicace resistenza dei polacchi di fronte alle legittime richieste dei tedeschi nei confronti del territorio di quella città. Naturalmente Francia ed Inghilterra sostenevano la Polonia, sicchè questa, imbaldanzita, non cessava di provocare sempre più violentemente la Germania. Questa situazione non poteva durare a lungo, e infatti, ai primi di settembre la Germania iniziava le sue operazioni contro la Polonia. L'ultimo tentativo di localizzazione del conflitto, condotto da Mussolini, non fu accolto dalle potenze democratiche, che il 3 settembre dichiararono guerra alla Germania. Così è scoppiata la grande conflagrazione europea che è destinata a mutare il volto e lo spirito dell'Europa e a creare quell'ordine nuovo per l'instaurazione del quale il Fascismo ha agito fino dal suo sorgere. La rivoluzione delle Camicie Nere attraverso questa guerra sta rafforzando i suoi istituti e sta raggiungendo i suoi scopi rivoluzionarii. Avendo coscienza di questo il popolo italiano è entrato anche esso in guerra il 10 giugno 1940, dopo alcuni mesi di nonbelligeranza, che gli hanno permesso di mettere a punto la sua attrezzatura bellica e spirituale. Il Fascismo, così, attraverso questa guerra, da fenomeno nazionale è diventato, e diventa sempre più,

fenomeno europeo e fenomeno mondiale. Dalla dialettica del cruento contrasto in corso, i valori spirituali, morali, politici ed economici, affermati dalla rivoluzione delle Camicie Nere, sono portati alla loro realizzazione. Attraverso la quale, è l'Italia che, ormai e definitivamente su un piano mondiale, fa sentire la sua voce ed afferma i suoi interessi ed il suo supremo diritto di vita.

PAOLO SUCCI

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Storie generali: G. Pini e F. Bresadola: *Storia del Fascismo. Guerra, rivoluzione, regime,* 1928 (II ed., 1938); G. A. Chiurco: *Storia della rivoluzione fascista,* 1919-1922, Firenze, 1929; G. Volpe: *Lo sviluppo storico del Fascismo,* Palermo, 1928; id.: *Storia del Fascismo,* Roma, 1932; id.: *Storia del movimento fascista,* Milano, 1939; F. Ercole: *La rivoluzione fascista,* Palermo, 1936; R. Farinacci: *Storia della rivoluzione fascista,* 4 voll., Cremona, 1937-39; G. Bortolotto: *Storia del Fascismo,* Milano, 1938; P. Orano: *Fascismo,* 2 voll., Roma, 1939.

Fonti: (oltre agli scritti e discorsi di Mussolini e le biografie del Duce, tra le quali segnaliamo: I. De Begnac: *Vita di Mussolini,* 2 voll., Milano, 1937; G. Pini: *Benito Mussolini,* Bologna, 1939) *Atti del Gran Consiglio del Fascismo* (1923-1938), Roma, 1938; *Fogli d'ordine e Fogli di disposizione* del P. N. F.

Bibliografie: Confederazione nazionale fascista professionisti e artisti: *Bibliografia del Fascismo,* 2 voll., Roma, anno XI; Nicolo' D. Evola: *Origini e dottrina del Fascismo* (Guide Bibliografiche dell'Ist. Naz. di Cultura Fascista), Firenze, 1936.

Sulle origini: F. Coppola: *La crisi italiana* (1914-1915), Roma, 1916; G. Volpe: *L'Italia che si fa,* Roma, 1925; id.: *Guerra, dopoguerra, fascismo,* Venezia, 1928; id.: *L'Italia in cammino,* Milano, 1931; B. Giuliano: *La formazione storica del fascismo,* Firenze, 1927; C. Curcio: *L'eredità del Risorgimento,* Firenze, 1930; A. Solmi: *La genesi del Fascismo,* Milano, 1933.

Sul periodo insurrezionale: D. Grandi: *Il Fascismo,* Ferrara, 1922; G. Bastianini: *Rivoluzione,* Roma, 1923; *I conflitti del lavoro in Italia nel decennio* 1914-1924. *Dati statistici,* Roma, 1924; F. Giunta: *L'essenza dello squadrismo,* Roma, 1931; C. A. Avenati: *Fascismo. I. L'insurrezione,* Torino, 1938.

Sui primi anni di regime: G. Acerbo: *Il Fascismo nel primo anno di governo,* Roma, 1923; F. Ciarlantini: *Dieci anni di Fascismo,* Lanciano, 1932.

Sulla conquista dell'impero e la politica internazionale: L. Federzoni: *Venti mesi di azione coloniale,* Milano, 1926; C. M. De Vecchi di Val Cismon: *Orizzonti d'Impero,* Milano, 1926; F. Coppola: *La vittoria bifronte,* Milano, 1936; P. Badoglio: *La guerra d'Etiopia,* Milano, 1936; E. De Bono: *La preparazione e le prime operazioni,* Roma, 1937; R. Graziani: *Fronte sud,* Milano, 1939.

Sull'universalità del Fascismo: O. Fantini: *L'universalità del Fascismo,* Napoli, 1931; L. Lojacono: *Il Fascismo nel mondo,* Roma, 1933; A. Pagliaro: *Il Fascismo. Commento alla dottrina,* Roma, 1933.

Opere complessive sul Fascismo: M. Missiroli: *Il Fascismo e la crisi italiana,* Bologna, 1921; C. Pellizzi: *Problemi e realtà del Fascismo,* Firenze, 1924; A. Rocco: *La dottrina politica del Fascismo,* Roma, 1928; G. Gentile: *Che cos'è il Fascismo,* Firenze, 1926; A. Rocco: *La trasformazione dello stato. Dallo stato liberale allo stato fascista,* Roma, 1927; G. Gentile: *Origini e dottrina del Fascismo,* Palermo, 1929; U. Spirito: *La critica dell'economia liberale,* Milano, 1930; id.: *I fondamenti dell'economia corporativa;* C. Costamagna: *Storia e dottrina del Fascismo,* Torino, 1938.

TAVOLA DELLE MATERIE

I - LETTERATURA ITALIANA

II - STORIA

III - ARTE

IV - MUSICA

V - LAVORO

VI - FASCISMO